

ETUDES ANGLAISES

GRANDE-BRETAGNE · ETATS-UNIS

L'ÉTAT PRÉSENT DES CONTROVERSES SUR LA POÉSIE DE DONNE

Peu de poètes anglais ont suscité autant de controverses, et d'aussi passionnées, que Donne. Négligeant, à regret, les études érudites qui visent à établir les faits de sa vie et le texte de ses œuvres, nous voudrions donner aux lecteurs français un aperçu du combat qui se livre autour de sa réputation poétique. Nous prendrons comme point de départ le brillant article de M. Crofts, paru en 1937, parce que ce réquisitoire interrompt une suite d'éloges presque continue depuis 1921, date où M. Eliot avait mis la poésie anglaise à l'école de ce maître. Au côté de M. Crofts se dresse un autre bretteur redoutable, M. Lewis, que seule la date de publication place au second rang. La riposte immédiate à ces deux attaques vint d'une femme de cœur, Mme Bennett. Et le livre récent de M. Leishman reprend la défense de Donne où elle l'avait laissée. Il lui emprunte tout l'essentiel de son argumentation sur le point le plus âprement discuté : l'amour dans la poésie du "Monarque de l'esprit". Nous pouvons provisoirement nous en tenir à ces quatre combattants et les répartir en deux camps comme les duellistes du temps de Louis XIII et de Donne¹.

Notons toutefois que M. Leishman s'attaque aussi, et longuement, à

1. J. E. V. CROFTS, "John Donne", dans *Essays and Studies by Members of the English Association*, vol. XXII, pp. 128-143. — C. S. LEWIS, "Donne and Love poetry in the Seventeenth Century", et Joan BENNETT, "The Love Poetry of John Donne" dans *Seventeenth Century Studies presented to Sir Herbert Grierson*, Oxford, 1938, pp. 64-104. — J. B. LEISHMAN, *The Monarch of Wit : An Analytical and Comparative Study of the Poetry of John Donne*, Hutchinsons's University Library, 1951, 278 pages, 16/—. Signalons en passant à M. Leishman que "Sanserra" (gallice Sancerre) n'est pas un chef de guerre (p. 84) mais une ville forte; erreur moins grave que celle qui consiste à prendre le Pirée pour un homme. — Pour éviter de multiplier les notes au bas des pages nous donnerons les références aux ouvrages ci-dessus dans le texte, entre parenthèses, en indiquant seulement la page.

M. Eliot. Comme l'avait fait M. Crofts (p. 142) il conteste le rapport que le poète-critique avait établi entre la pensée de Donne et sa sensibilité. En quoi il vient un peu tard puisque M. Eliot lui-même avoue ne plus accorder à sa propre théorie de la "dissociation de la sensibilité" dans la poésie anglaise après Donne la même valeur qu'en 1921. Dès 1931 il avait reconnu le caractère pragmatique de son admiration pour Donne, et à la réflexion celui-ci lui était apparu moins comme le dernier dépositaire d'une tradition quasi sacrée que comme un grand "réformateur de la langue" et de la poésie anglaises, exactement ce que M. Eliot a voulu être, et a été. Celui-ci n'est pas responsable de l'abus que ses disciples ont fait de sa théorie, non plus que de l'expression médiocrement heureuse de "sensibilité unifiée" (indissociée serait plus exact) dont ils se sont servis pour exalter l'œuvre de Donne. Il conviendrait maintenant de laisser théorie et formules à l'histoire littéraire, chapitre de l'esthétique dans la première moitié du xx^e siècle².

Revenons donc à Donne tel que le voient des critiques universitaires, exempts, du moins en principe, de préoccupations personnelles dans l'appréciation des œuvres du passé, et astreints, toujours en principe, à éviter l'anachronisme sous toutes ses formes. Au centre de leurs discussions se dresse le problème de la sincérité de Donne, ou, pour employer une expression moins contestable, du sérieux de sa poésie. Ils s'entr'accusent de prendre trop au sérieux, ou de prendre insuffisamment au sérieux, soit tel poème, soit l'ensemble de l'œuvre. M. Leishman, venant le dernier, distribue le blâme aux uns et aux autres d'un ton assez professoral : MM. Lewis et Crofts "prennent trop au sérieux les poèmes frivoles, et les poèmes sérieux trop à la légère; Mme Bennett prend les poèmes scandaleux trop sérieusement" (pp. 175-6). Le problème existe, et nul ne saurait le résoudre à la satisfaction générale. Encore convient-il de ne pas y jeter à plaisir la confusion par l'emploi de termes mal définis (ici le professeur a le droit et le devoir de parler *ex cathedra*).

Les quatre controversistes s'accordent à déclarer la poésie de Donne "dramatique". Nous applaudissons, et pour cause. Mais quand, par exemple, M. Leishman nous informe que "l'élément dramatique" est "un élément de drame personnel", nous nous sentons perplexe. Et nous le resterons jusqu'à la dernière page de son livre inclusivement. La satisfaction non déguisée avec laquelle il s'écrie : "Je finis donc, comme j'ai commencé, par l'élément dramatique contenu dans la vie et le génie et la poésie de Donne", nous ne pouvons la partager pleinement faute de savoir ce qu'il entend par "drama,

2. T. S. ELIOT, "The Metaphysical Poets" dans le *Times Literary Supplement*, 20 octobre 1921, réimprimé dans *Homage to John Dryden*, 1924, et traduit par Henri Fluchère dans T. S. Eliot, *Essais choisis*, Paris, 1950, pp. 281-94. — "Donne in Our Time", dans *A Garland for John Donne*, Harvard U. P. 1931, pp. 3-19. — Voir Mario Praz, "The Critical Importance of the Revived Interest in Seventeenth Century Metaphysical Poetry", dans *English Studies Today...* Oxford U. P., 1951, pp. 158-66. — Voir aussi Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, New-York, 1947, où Donne est constamment donné en exemple.

dramatic, dramatized, dramatization, self-dramatization, self-dramatizer, dramatically convincing, dramatic convincingness, dramatic imagination, the dialectical expression of personal drama", mots ou expressions qui reviennent plus de cent fois sous sa plume. C'est seulement à la page 59 que nous trouvons une définition : les *Elégies* de Donne "sont essentiellement des monologues dramatiques — c'est-à-dire des monologues dont le ton est modifié par la personne, adapté à la personne à laquelle Donne s'imagine être en train de s'adresser" (il nous semble avoir vu quelque chose comme cela quelque part). Mais ailleurs, où cette définition ne s'applique nullement, M. Leishman extrait du drame aussi universellement que Raspail se flattait d'extraire de l'arsenic, "voire du fauteuil de Monsieur le Président". Un terme ainsi galvaudé perd toute valeur. Dramatique est la *Satire III* où Donne cherche à faire un choix entre les diverses Eglises et peint quelques caractères abstraits et immobiles (le catholique, le calviniste, l'incroyant, l'indifférent). Dramatique la *Litanie* où Donne se recommande successivement aux trois personnes de la Trinité et à bon nombre d'intercesseurs sans que la moindre réponse soit suggérée. Dramatique une méditation comme *L'anniversaire*. Par contre *La puce*, qui à cet égard mérite la palme de l'habileté, ne figure pas parmi les pièces "dramatically convincing". Essayons de clarifier la pensée de M. Leishman : pour lui "dramatique" veut dire "émouvant", ou même "émotionnant" tant cet emploi sent le journalisme. Ou bien alors il signifie "imaginatif" : à ce compte toute narration, en vers ou en prose, pourrait être, elle aussi, qualifiée de dramatique. Donne décrit-il ses propres aventures? — Drame. — Invente-t-il des aventures pour les raconter à la première personne? — Drame. — On ne saurait y échapper. Ainsi *Le rêve* renferme un "particular bit of personal drama". Or il se trouve que cette pièce est dramatique en vertu d'une présentation technique signalée par nous autrefois³ et négligée par M. Leishman. Mais en quoi est-elle "personnelle"?

Cette question nous amène au problème de la valeur autobiographique des poésies de Donne. Problème ancien, posé déjà par Gosse en 1899, à propos surtout de ces "Elégies", curieusement nommées, qui décrivent des amours illécites, généralement adultères, sur un ton de défi et de sarcasme. Nous avons dit autrefois ce que nous pensions des romans échafaudés sur ce sable⁴. Et tous les combattants du tournoi que nous relatons ici commencent par des déclarations de prudence semblables aux nôtres. Mais cela ne les empêche pas, l'instant d'après, de lâcher la bride à leur imagination. Dans le Donne des "Elégies" qui "décrit ses aventures de bas étage, se vante de ses conquêtes, se moque des maris outragés", M. Crofts voit, en intention tout au moins, "l'un des jeunes fats les plus fieffés et les plus déplaisants qu'ait produits même le siècle d'Elisabeth". Et comme pareille conduite mérite châtiement, l'amour s'emparera de ce bourreau des cœurs et fera de lui "le fat vaincu, l'homme qui est contraint d'adorer ce qu'il voudrait bien mépriser".

3. *Donne the Craftsman*, Paris, 1928, pp. 75-77.

4. *Ibid.*, pp. 80-81 et 94-98.

L'hyperbole devient alors pour lui "une sorte de commentaire ricanant de son propre sérieux" (pp. 131-2). M. Lewis, lui, n'établit pas à vrai dire de lien entre la vie de Donne et sa poésie amoureuse mais il condamne celle-ci avec une animosité qu'on dirait personnelle; et en se demandant si une "femme sensée" admettrait qu'on lui fit la cour à la manière de Donne il permet à Mme Bennett (dont on aurait pu autrement récuser le témoignage) de déposer en faveur du sérieux du poète; déposition fondée essentiellement sur une interprétation autobiographique puisque le mariage de Donne y joue un rôle capital. Elle entend prouver que ses plus beaux vers d'amour sont postérieurs à sa rencontre avec Anne More; là elle se heurte à l'affirmation de Ben Jonson (invoquée par M. Crofts en faveur de la thèse adverse) : "Toutes les meilleures pièces de Donne furent écrites avant qu'il n'eût atteint l'âge de vingt-cinq ans", donc avant son entrée, en 1597, comme secrétaire, chez le chevalier Thomas Egerton où il devait faire connaissance de sa future femme. "Nous ne savons pas, réplique Mme Bennett, quels poèmes de Donne Ben Jonson considérerait comme les meilleurs" (p. 104). Cet argument improvisé pouvait apparaître comme une défaite, mais par la suite M. Wilson, ayant entrepris sans aucune préoccupation polémique l'examen de la phrase de Ben Jonson, aboutit à la conclusion que le goût de celui-ci différerait fort du nôtre en la matière, qu'il préférerait aux stances les décasyllabes à rimes plates et aux poésies lyriques les descriptions "d'un réalisme plein de vie" et "la satire humoristique"⁵. Par la brèche ainsi ouverte M. Leishman monte à l'assaut : les plus belles (pour nous) des pièces lyriques de Donne — un vingtaine! — ont pu, donc ont dû être écrites pour Anne More. Elles ne peuvent exprimer qu'un amour sincère, profond, sans arrière-pensée, sans amertume. Mme Bennett avait admis⁶, entre les passades de l'étudiant en droit et la grande passion romanesque consacrée par le mariage, une liaison sérieuse, digne de respect, émouvante. M. Leishman (pp. 182-7) supprime cette étape inutile et dédie à Anne More trois pièces que Mme Bennett hésitait à considérer comme conjugales. L'une des trois est *Le rêve* dont nous parlions tout à l'heure. Elle aurait été adressée par Donne à sa future femme alors qu'il la courtisait en cachette dans la maison de son oncle par alliance où ils logeaient tous deux. Anne avait alors dix-sept ans au plus et voici ce que lui aurait dit le poète après qu'elle l'aurait tiré, en entrant dans sa chambre, d'un "rêve heureux" dont elle était le sujet :

*Entre dans mes bras, car puisque tu as jugé préférable
de ne pas me laisser rêver tout mon rêve, faisons le reste pour de bon.*

Et de l'inviter ensuite à dédaigner la tyrannie de l'Honneur; et de la traiter d'allumeuse quand elle s'en va sans exaucer sa requête. "Si cela doit

5. E. P. WILSON, *Elizabethan and Jacobean*, Oxford, 1945, pp. 54-5.

6. Dans *Four Metaphysical Poets: Donne, Herbert, Vaughan, Crashaw*. Cambridge, 1934, p. 20. La même année M. Leishman avait publié, à Oxford, *The Metaphysical Poets: Donne, Herbert, Vaughan, Traherne*. (Il est actuellement Senior Lecturer à Oxford.)

vous aider" à les mieux comprendre et sentir, "supposez que tous les poèmes où il y a de la tendresse aussi bien que de l'esprit furent adressés à Anne More", nous conseille M. Leishman (p. 203) en un de ces moments où ses conjectures lui apparaissent comme des conjectures. Pragmatisme pour pragmatisme nous préférons celui qui nous conseille de tenir Anne More en dehors de cette scène. D'ailleurs nous ne voyons pas plus dans l'héroïne du *Rêve* la maîtresse sérieuse — hypothétique — du poète que sa fiancée. La pièce est fort jolie et spirituelle à souhait, mais plus voluptueuse que tendre — et ne traiterai-elle pas un thème littéraire ?

Les poèmes d'adoration platonique (ou pétrarquiste, ce qui n'est pas la même chose) adressés par Donne, dans la période besogneuse qui suivit son mariage, à de nobles protectrices, n'intéressent guère MM. Crofts et Lewis, et encore moins Mme Bennett. Par contre, M. Garrod a consacré, en 1945, un article⁸ savant et précis aux relations entre l'une de ces dames, Madeleine Herbert, et le poète; on peut appeler amitié désintéressée, dans tous les sens du mot, le sentiment qui unit Donne et cette mère de dix enfants. Sur le récit touchant et pur d'Isaac Walton les modernes avaient beaucoup brodé. Même M. Grierson, en 1912, avait succombé à la tentation d'allonger la liste des poèmes écrits pour Mme Herbert. Nous avons dit nos doutes dès 1928. Mais M. Leishman reprend, en l'outrant, la thèse de M. Grierson et s'efforce, sans succès, de démolir l'argumentation de M. Garrod. La sienne ne nous arrêtera que le temps de protester contre l'assimilation qu'il fait de *L'automne* à *La fleur* : la première de ces pièces, incontestablement écrite pour Mme Herbert, dans le goût du temps certes, baroque si l'on veut par endroits, mais parfaitement respectueuse, chaste, et appropriée à l'âge et au caractère de cette sainte femme; la seconde se terminant sur une obscénité que M. Leishman essaie vainement d'excuser. Pourtant quand il en arrive au *Miasme*, qu'il déclare aussi adressé à Mme Herbert, il n'ose pas mettre sous les yeux de ses lecteurs les vers de Donne et il les remplace par une paraphrase en prose de sa façon : "Tue le géant Dédain et l'enchanteresse Honneur [...] et ensuite tue-moi. Et ainsi de suite" (p. 168). Ceux qui voudront savoir par quelle méthode le poète demande à celle qu'il courtise de le tuer devront se reporter au texte.

Désespérant d'exorciser à jamais chez autrui le démon autobiographique, nous demeurons néanmoins convaincu pour notre part qu'une saine méthode doit s'en tenir aux témoignages extérieurs. Le nom ou même l'existence réelle de l'aimée ne peut donc qu'exceptionnellement aider à apprécier le sérieux de la poésie amoureuse de Donne. Aussi Mme Bennett utilise-t-elle un critère plus subtil : la musique du vers. A moins que les lecteurs "ne

7. Voir notre article sur "Le thème du rêve dans le *Clitandre* de Pierre Corneille et *The Dreame*, de Donne" dans la *Revue d'histoire du théâtre français*, 1951, pp. 164-6. Dans un second article nous espérons montrer un intermédiaire possible entre les deux poètes; néanmoins l'hypothèse d'une source commune reste tentante.

8. "Donne and Mrs. Herbert", dans la *Review of English Studies*, vol. XXI, pp. 161-73.

sachent entendre la différence entre mouvements vifs et mouvements lents, entre l'uni et le *staccato*, et à moins qu'ils ne sachent se soumettre au rythme suffisamment pour placer l'accent juste où il a voulu qu'il tombât, ils ne sauraient comprendre sa poésie" (p. 92). Personne n'avait encore exprimé cette évidente vérité avec autant de netteté, de finesse et de force. Mais à l'épreuve nous craignons bien que les difficultés ne reparassent. Même M. Leishman, qui adopte le critère prosodique avec enthousiasme, ne tombe pas d'accord avec Mme Bennett, on l'a vu, sur le ton de certaines pièces. Les tendres liront tout tendrement, jusqu'à : "Je vous hais", ou même : "Je vous méprise". Les sceptiques mettront de l'ironie, voire de la perfidie, dans les vers apparemment les plus suaves et les plus éthérés. Ici se poserait le problème de l'interprétation de *L'extase*, dont nul ne conteste le rythme mélodieux mais dont nous avons contesté le sérieux moral et philosophique. M. Lewis, sans le savoir semble-t-il, reprend notre objection contre la casuistique de l'amant-poète : la passion pure (dit-il, p. 76) "ne trace pas de distinctions entre l'esprit et la chair au détriment de celle-ci, pour expliquer ensuite pourquoi la chair doit, en fin de compte, servir. C'est ce que fait Donne et le résultat est singulièrement déplaisant [.....] on peut soutenir que *L'extase* est un poème plus malpropre que la dix-neuvième *Elégie*" (dont le titre pourrait se traduire : *Le couché de l'amante*). Naturellement Mme Bennett proteste avec vigueur. Quant à M. Leishman il ne parle pas à ce sujet de M. Lewis⁹ et se contente de rejeter, dans une note, après beaucoup d'autres critiques anglo-saxons, l'interprétation proposée par Emile Legouis et développée par nous. Nous espérons bien répondre un jour à ceux qui nous ont fait l'honneur de nous réfuter par la méthode historique — la seule qui puisse nous ébranler. Aujourd'hui nous porterons la guerre dans le camp adverse et nous demanderons pourquoi, depuis quelque quarante ans, on cherche avec tant d'obstination une haute leçon de morale dans ce poème. Il y a beau temps que nous en soupçonnions la raison, mais le livre de M. Leishman apporte à nos soupçons une éclatante confirmation : Donne a été, nous dit-il en s'appuyant sur le grand dictionnaire d'Oxford, "le premier écrivain à employer le mot *sex* au sens moderne" (p. 219). Ceux qui, comme M. Crofts, n'admirent pas assez Donne, ceux aussi sans doute qui, comme Emile Legouis, l'admirent pour de mauvaises raisons purement lit-

9. Ni de MICHAEL FRANCIS MOLONEY, auteur de *John Donne, His Flight from Mediaevalism*, Urbana (Ill.) 1944 (M. Leishman ne cite aucun ouvrage publié aux Etats-Unis). Or M. Moloney nous approuve tous deux, M. Lewis et nous-même (pp. 146 et 157). Sa thèse générale dépasse d'ailleurs de beaucoup le sujet de cet article. Il entreprend de corriger l'important ouvrage de MARY PATON RAMSAY, *Les doctrines médiévales chez Donne*, Oxford, 1917, et il y réussit au moins en partie. Faute de place — et de compétence — nous préférons laisser le Moyen Age de côté, et cette remarque s'applique aussi à la partie de l'argumentation de M. Lewis où il soutient que Donne, loin d'innover en amour, est revenu à la haine médiévale de la chair et au mépris du mariage, sentiments rejetés par Luther en théologie et par Spenser en poésie. — M. TILLYARD, dont M. Leishman ne parle pas davantage, découvre aussi dans *L'extase* un élément médiéval, mais d'ordre cosmologique; il rejette aussi bien l'interprétation de M. Grierson que la nôtre; voir "A Note on Donne's *Extasie*", dans la *Review of English Studies*, 1943, vol. XIX, pp. 67-70.

téraires, sont victimes d' "un obscur mécontentement" (dissatisfaction) — autant dire d'un complexe. S'ils avaient le courage d' "analyser" leur subconscient ils découvriraient enfin une vérité contre laquelle "ils butaient". Mais la psychanalyse est une arme à double tranchant : l'Angleterre du xx^e siècle, en cherchant à se libérer de ses refoulements victoriens, réels ou imaginaires, n'est-elle pas devenue la victime d'une obsession, dont le nom justement est "sex"¹⁰ ? A la publication de *L'amant de Lady Chatterley* (1928) correspond la grande vogue de Donne parmi les jeunes. Les plus hardis trouvèrent dans les "évaporations" de ses premières poésies la justification de leur propre libertinage. Les plus graves, les plus sérieux, les plus Anglais, ceux en qui subsistait (comme chez Lawrence lui-même) un fond puritain, trouvèrent une ancre de salut, au milieu d'un monde où les valeurs morales allaient à vau-l'eau, dans l'amour à la fois mystique et charnel dont *L'extase* devint alors le manifeste :

*Cette extase nous tire d'embarras
et nous dit ce que nous aimons;
à ceci nous voyons que ce n'était pas le sexe,
nous voyons que nous ne voyions pas ce qui nous émouvait.*

Peu importait la négation, le mot "sexe" était là "dans son sens moderne"; et Donne lui-même, par un tour de passe-passe dialectique, avait réussi *in extremis* à éliminer la négation :

*on ne verra guère de changement
Quand nous serons descendus dans nos corps.*

Toute-puissance d'un vocable ! Voici donc retrouvé, après quelques millénaires de civilisation, le sortilège qui réside dans "les différences physiologiques entre hommes et femmes, et leurs diverses implications physiologiques et psychologiques" ! Impénitent, nous dirons que Donne n'a pas résolu une antinomie probablement insoluble. Comme Bossuet entre le libre arbitre et la prédestination, il tient fortement les deux bouts d'une chaîne dont le milieu lui est caché. Et dans *L'extase* il substitue l'un des bouts à l'autre avec dextérité.

Nous en étions là de nos réflexions lorsque a paru une nouvelle "explication" de la poésie de Donne¹¹. L'auteur est un Américain, né en Chine il n'y a guère plus de trente ans et dont le prénom, Doniphan, et le nom, Louthan, semblent indiquer une ascendance irlandaise, supposition que confirmerait son tempérament batailleur. Il n'a pas, à proprement parler, de thèse

10. M. Lewis l'avait signalé, brièvement mais fortement, p. 73. Voir aussi DOUGLAS BUSH, *English Literature in the Earlier Seventeenth Century*, Oxford, 1945, p. 135, discrète condamnation morale par un Américain de la vogue de Donne entre les deux guerres mondiales. — Nous les aurions devancés si la *Sewanee Review* avait inséré notre réponse à un article paru dans son numéro de juillet 1934.

11. *The Poetry of John Donne. An Explication*, Bookman Associates, New-York, 1951, 193 pages, 3 dollars 50. A l'origine ce travail fut une thèse de Yale.

à démontrer. La tâche qu'il s'est assignée consiste à définir une méthode pour lire Donne et à empêcher autrui de le lire de travers. Excellente intention, exécution tumultueuse où l'on trouve de tout, même parfois du bon sens. A le lire on constate les progrès de l'obsession sexuelle dans la critique américaine depuis quinze ans. En 1937 le grave M. Coffin nous avait accusé de "trouver de la grossièreté dans Donne"¹². Que doit-il penser du livre de son compatriote? Celui-ci s'empare de tout mot auquel il a découvert un sens obscène dans les savants ouvrages de M. Eric Partridge, et sollicite ensuite le contexte pour obtenir une "ambiguïté" — depuis que le subtil M. Empson l'a lancé, ce mot semble avoir remplacé en anglais celui de "double entendre". Mais M. Louthan demeure ingénu jusque dans ses audaces, et même il ne se montre jamais plus ingénu que lorsqu'il se croit le plus audacieux. Par exemple, à propos de *Adieu à l'amour* (stance 3) il cite, à juste titre, le proverbe "Post coitum omne animal triste", mais il révèle aussitôt son ignorance de l'exception traditionnelle "praeter gallum" (sans parler des plaisanteries anticléricales non moins traditionnelles, comme le "et sacellum gratis fornicantem" de Marvell). Aussi doit-il redoubler d'ingéniosité scabreuse pour expliquer le "cocks" du texte (pp. 155-6). Que n'a-t-il délaissé un moment Partridge pour aller observer Chanteclerc au naturel¹³?

Dans sa conclusion M. Louthan entreprend d'arbitrer le débat entre M. Lewis et Mme Bennett. Il les renvoie dos à dos. Mais accepteront-ils sa décision? Et la critique anglaise en général ne verra-t-elle pas dans M. Louthan l'ilote ivre destinée par la Providence à la dégoûter de cette abstraction que nous appelons sexe" (Leishman dixit)? En tout cas l'éditeur américain a senti le besoin de compenser cette exégèse profane par la publication simultanée d'un recueil de *Prières* de Donne, dû à M. Umbach, luthérien des plus orthodoxes et érudit des plus posés¹⁴. Les fautes d'impression sont aussi rares dans ce volume-ci qu'elles abondent dans celui-là¹⁵. Les textes sont reproduits avec un soin scrupuleux, L'annotation est sage. Il y aurait quelque injustice à reprocher au style de manquer de vivacité¹⁶. D'ailleurs l'intro-

12. Voir *Études anglaises*, II, 46.

13. On ne peut, pour bien des raisons, tout citer, mais voici encore deux exemples. Dans l'*Élégie XIX* (v. 48) M. Louthan cherche des explications compliquées de "covering" (p. 73); qu'il lise la poésie de Lovelace intitulée *The Faire Beggar*, dont la stance V se termine : "I'll cover thee with mine owne selfe". Dans la *Satire II* il veut convaincre Coscuss de sodomie; pour cela il transforme "asses" en "arses" et attribue ceux-ci (au pluriel) à ce triste sire (p. 104). — Tous ses contresens ne relèvent pas uniquement de la lasciveté de l'imagination; l'ignorance du vocabulaire élisabéthain décent y joue aussi un rôle : dans l'*Élégie XVI*, si émouvante, il ne voit pas que "remorse" (v. 3) veut dire pitié, compassion, et il explique que la "maîtresse" du poète éprouve du remords de lui avoir cédé, et, comme ce "remords" a été "engendré" en elle par "la force mâle et persuasive" des paroles du poète, il enchaîne : "Whether or not conception occurred in the physiological sense..." (p. 54). Dans l'*Épithalame pour la princesse Elisabeth* (v. 9) il croit que "l'amour augmente la vitesse" du merle, alors qu'en réalité saint Valentin, dont c'est la fête, donne même succès (speed) en amour à cet oiseau malgré son plumage noir qu'au rouge-gorge (p. 77). Enfin dans la *Satire II* (v. 86) il voit une "allusion to religious matters" dans l'expression "men pulling prime" (sans doute des hommes en train de sonner prime?) alors qu'il s'agit du coup de partie au jeu de cartes du même nom (p. 100).

14. Herbert H. UMBACH, *The Prayers of John Donne*, 100 pages, 2 dollars 50.

duction se compose surtout de citations de Donne judicieusement choisies et reliées par un commentaire discret qui ne réclame pour ces remarques du poète-prêtre au sujet de la prière aucune originalité théologique, bien au contraire. Quant aux prières elles-mêmes la plupart sont en prose et comme telles, malgré la beauté de leur style, étrangères à notre propos; mais quelques-unes, en vers, nous rappellent opportunément que Donne n'a pas chanté le seul amour humain. Au fait, qu'ont dit nos controversistes du chantre de l'amour divin?

Peu de chose, et rien de bien nouveau. M. Leishman consacre pour être complet un chapitre aux poèmes sacrés, mais il le fait par manière d'acquit. Le manque d'intérêt tue l'esprit de discussion. Pourtant nul critique d'aujourd'hui ne saurait éviter tout à fait un problème biographique dont la solution peut faire monter ou baisser le poète religieux dans notre estime. Le xix^e siècle anglican n'avait aucune difficulté à s'expliquer la conversion de Donne. Celui-ci avait été un "récusant" papiste par la faute de son éducation. Un beau jour il "s'était conformé", terme prosaïque et administratif qui permet d'éviter une expression trop imagée comme "rentrer dans le giron de l'Eglise". Le xx^e siècle, moins convaincu de la supériorité de l'Etablissement, constate chez Donne une période d'inquiétude religieuse entre l'assurance enfantine dans la foi romaine et l'assurance, d'ailleurs relative, dans les xxxix Articles. Cette période va de 1588 au plus tôt, à 1597 au plus tard. Entre ces deux dates un seul fait qui puisse nous éclairer : le frère cadet de Donne, pour avoir caché un prêtre catholique, fut jeté en prison et y mourut, comme tant d'autres, de la fièvre, en août 1593. M. Leishman imagine que le sort du cadet donna à réfléchir à l'aîné, et même "en le galvanisant le fit agir" (p. 30), entendez par là, adhérer à une Eglise si bien armée pour la controverse. Nous attendrions plutôt l'effet opposé. Nous songeons à Bergson arrêté sur le bord de la conversion au catholicisme par les persécutions infligées aux Juifs. Et si l'Anglais d'aujourd'hui a su extirper de son âme l'esprit de vengeance, qui n'est ni chrétien ni profitable, les Anglais de la fin du xvi^e siècle avaient une autre idée de la conduite à tenir quand la vie d'un proche parent, ou même d'un parent fort éloigné, venait d'être tranchée prématurément. Si Hamlet (auquel M. Leishman compare plusieurs fois Donne) apparaissait à lui-même et aux spectateurs comme bien lent à châtier l'assassin de son père, que dire d'un frère qui fait sa soumission au pouvoir responsable de la mort de son frère? L'idée d'une vengeance¹⁷ n'effleure même pas M. Leishman, bien qu'Ecossois (où sont les

15. Nous regrettons toutefois que M. Umbach ait adopté un système bâtard pour reproduire la ligature ù dans les citations latines de Donne, et surtout qu'il ait imprimé "tuii" pour "tuû" ou "tuum" (p. 24). N'aurait-il pas reconnu le *Cantique des cantiques*, 1, 2? "Oleum effusum Nomen tuum", dit la Vulgate.

16. C'est le style d'un traité de psychologie : innate prayer aptitude, group prayer activity, prayer motivation, prayer ability and aptitude, prayer life.

17. Nous ne la trouvons que chez une Américaine, Helen C. WHITE, p. 98 de *The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience*, New-York, 1936. Cet ouvrage renferme l'étude la plus précise et la plus nuancée que nous connaissions sur la vie religieuse et la poésie sacrée de Donne.

vendettas du Border?). Toutefois il soupçonne "qu'un fort désir subconscient d'échapper aux incapacités civiles à lui imposées par sa religion" a pu coopérer avec "un sincère désir de vérité" pour amener Donne à étudier les différences entre les Eglises romaine et anglicane (p. 34). Nous ne reprocherons à aucun persécuté de se demander si la cause pour laquelle il souffre en vaut la peine et si sa conscience exige de lui le sacrifice de ses intérêts temporels; beaucoup de Huguenots se posèrent cette question pendant les années qui précédèrent la Révocation et tous n'y répondirent pas par l'affirmative. N'était la mort de son frère nous trouverions très humain le choix de Donne. Mais pourquoi M. Leishman veut-il que son "désir d'échapper aux incapacités civiles" fût "subconscient"? Donne, là comme ailleurs, à dû lire en lui-même. Peu d'hommes de son temps et de tous les temps, et surtout dans son pays, se sont montrés aussi conscients, aussi enclins à s'observer, à "s'anatomiser" comme on disait alors.

Et cela est vrai de son art non moins que de sa vie. M. Leishman nous l'accorde (c'est même le seul point où il s'accorde avec nous explicitement). Cet art conscient est aussi parfaitement intelligible et M. Leishman a raison d'opposer à *L'anniversaire* ou même au *Nocturne pour la Sainte-Lucie*, *L'après-midi d'un faune* de Mallarmé ou *La jeune Parque* de Valéry, "poèmes dont on ne trouve pas deux interprétations concordantes et dont plusieurs interprétations n'ont aucun point commun" (p. 222). Quand on s'en donne la peine on peut paraphraser clairement en prose un poème de Donne; bien rares sont chez lui, comme chez Browning, les passages qui résistent à un effort soutenu de la raison analytique. Mais M. Lewis de le lui reprocher: "Une fois que l'on s'est rendu maître d'un poème de Donne on n'a plus rien à en faire" (p. 81). Ici nous joindrons volontiers notre protestation à celle de M. Leishman, qui trouve chez Donne "un sens résonnant et une résonance significative" (p. 197). Eloge mérité par notre poète, mais aussi par tout poète, sans quoi "que n'écrit-il en prose?" On entend cette résonance, par exemple, chez Dryden en qui notre expérience de traducteur nous fait voir un Donne détendu et assoupli. Inversement on pourrait dire que Donne est un Dryden plus difficile à la première lecture mais tout aussi lucide, sans pour autant lui dénier la puissance d'émotion.

Pas plus que les autres cette controverse n'aura de fin. Elle n'a pas commencé en 1937 et ne s'arrêtera pas (est-il besoin de le dire?) avec notre article. On nous affirme, il est vrai, qu'en Angleterre les jeunes ne se passionnent plus pour la poésie de Donne comme il y a trente ans. Il est déjà surprenant, répondrons-nous, que la vogue de ce poète et de son école ait duré si longtemps. Quant à la véritable admiration, celle qui ne se contente pas de sentir à l'aveuglette mais qui s'efforce de comprendre en se soumettant aux textes, cette admiration-là n'est pas près de s'éteindre.

Pierre LEGOUIS

LE "DOUBLE TEMPS" DANS OTHELLO

La tâche de tout auteur dramatique, quel que soit le genre qu'il cultive, consiste à imaginer une succession de scènes offrant une action cohérente et complète qui se déroule dans les limites de temps que l'usage assigne à la représentation. Le rappel de ce truisme suffit à faire comprendre l'importance du problème du temps dans le drame. Sans doute, certaines dérogations à cette règle ont-elles été admises, dans l'Antiquité comme à l'époque moderne. En Grèce, le programme d'une représentation était constitué par une tétralogie et les tragédies qui formaient celle-ci étaient considérablement plus courtes que les pièces modernes : l'*Electre* d'Euripide, par exemple, ne compte que 1.359 vers tandis que les deux premiers actes d'*Hamlet* en totalisent plus de 1.600. Pour les Elizabethains, qui concevaient volontiers des ouvrages littéraires de dimensions gigantesques tels que la *Reine des Fées*, qu'une vie entière ne permettait pas d'achever, le drame, comme le sonnet, fut une discipline salutaire. Au théâtre, il leur arrivait pourtant de rompre le moule traditionnel parfois trop petit pour leurs vastes desseins. Les quelque 4.000 lignes de la seconde édition in-quarto d'*Hamlet* dépassent sensiblement la longueur habituelle des pièces. Plus souvent, ils offraient aux spectateurs une bilogie ou même une trilogie (*Henry VI*), mais lorsqu'ils composaient deux pièces sur le même personnage, la seconde n'était le plus souvent qu'une suite rédigée plus tard, sans doute en raison du succès de la première, et chacune pouvait constituer la matière d'un spectacle indépendant : tel fut le cas du *Tamerlan* de Marlowe ou du *Bussy d'Amboise* de Chapman, dont le *Biron*, en revanche, est plutôt un poème dramatique en dix actes. Enfin, à l'époque contemporaine, les auteurs de *Back to Methuselah*, de *Strange Interlude* et du *Soulier de satin* ont cru pouvoir allonger sensiblement la durée de la représentation théâtrale.

La complexité du problème du temps dépend naturellement de la conception de l'action dramatique adoptée par l'auteur. Chez les classiques, le point de départ est choisi si près du point d'arrivée — comme le dit G. Lanson à propos de Racine — que le temps de la représentation s'identifie à peu près avec le temps réel. A vrai dire, ceci est beaucoup plus vrai de Racine que de ses maîtres grecs. On sait que la règle des trois unités ne fut établie que par les critiques de la Renaissance. D'autre part, les entr'actes de la tragédie française permettaient de ménager autant d'intervalles entre cinq "moments" d'une même journée. Dans la tragédie grecque au contraire, ces pauses étaient remplacées par les chants du chœur, qui restait dans l'orchestre depuis le *parodos* jusqu'à l'*exodos*. La pièce entière se déroulant donc sans aucun

entr'acte, il était difficile de faire coïncider la durée de la représentation avec celle qu'aurait exigée le déroulement de l'action dans la réalité.

Il reste vrai que la condensation du temps est l'une des grandes lois non écrites du drame, qui s'est imposée à toutes les époques, aux romantiques comme aux classiques, à ceux qui ont voulu suivre les préceptes pseudo-aristotéliens aussi bien qu'à ceux qui les ont ignorés ou dédaignés.

Cette condensation de la durée peut affecter la pièce entière. C'est notamment le cas dans la *chronicle play* élizabéthaine. Considérons par exemple le premier chef-d'œuvre de ce genre, *Edouard II* de Marlowe. Les événements représentés s'étendent de 1307, date de l'avènement du roi, à 1330, année où fut exécuté Mortimer le régicide. L'auteur a naturellement dû élaguer la masse touffue des faits que lui offraient les chroniques. Ce qui nous intéresse, c'est de constater qu'en fusionnant plusieurs batailles en une seule, en s'abstenant de marquer les effets de l'âge sur les personnages, en évitant surtout d'indiquer des dates ou des intervalles précis, il donne au spectateur l'impression que l'action se déroule dans un laps de temps qu'on ne saurait évaluer en années et en mois, mais qui semble considérablement plus court que dans la réalité historique.

La même méthode se retrouve dans certaines scènes considérées en elles-mêmes. L'exemple le plus typique dans le théâtre élizabéthain est certainement la fin du *Docteur Faust*, où le professeur attend la venue inéluctable des démons. Au début de son monologue, la pendule sonne onze heures; 31 vers plus loin, elle sonne la demie; 19 vers plus loin, il est minuit. *Othello* contient plusieurs scènes dans lesquelles le même principe est appliqué d'une manière un peu moins brutale. La première de l'acte II débute par une évocation de la tempête qui détruit la flotte turque. Les éléments ne se sont pas encore calmés que nous assistons à l'arrivée successive de Cassio, puis de Desdémone accompagnée d'Iago et enfin d'Othello, qui viennent d'atteindre Chypre à bord de trois vaisseaux différents. On comprend facilement qu'après la coupure introduite dans l'action entre les deux premiers actes par le voyage de Venise à Chypre, Shakespeare ait voulu éviter d'émietter les événements en consacrant une scène distincte à chacune de ces arrivées. Cela ne l'empêche pas de faire très bien sentir l'attente anxieuse de Desdémone dans l'intervalle d'une centaine de vers qu'il a ménagé entre son arrivée et celle d'Othello.

La troisième scène du même acte est plus remarquable encore quant au traitement du temps. "Tis not yet ten o' the clock", dit Iago à la ligne 13. Plus loin, Desdémone, qui était couchée, se lève et sort afin de découvrir la raison du tumulte qui l'a réveillée. Iago et Cassio se séparent en se disant bonne nuit (l. 339-351) mais quelques vers avant la fin de la scène, Cassio constate que le jour s'est levé. Une nuit entière a donc été condensée dans le temps requis pour dire 400 vers ou lignes de prose. Nous verrons un peu plus loin l'explication de cette durée abrégée, qui se rattache au problème général du temps dans la pièce.

Si maintenant nous considérons les événements qui se passent non plus devant les spectateurs mais en d'autres lieux pendant le déroulement d'une scène, nous constatons que le temps est parfois traité avec la même liberté. La tragédie grecque offrait déjà des exemples de ce procédé, rendu nécessaire par l'absence d'entr'actes. C'est ainsi que dans l'*Antigone* de Sophocle, Créon quitte la scène à un certain moment pour aller inhumer son neveu avec toute la pompe requise, puis il se rend à la cellule d'Antigone où il assiste au suicide de son fils, après quoi un messager vient relater ces deux événements. Dans la réalité, ceux-ci auraient exigé plusieurs heures; or ils ont lieu tandis que le chœur ne récite que 35 vers. La même convention est utilisée dans la grande scène de la tentation d'Othello (III, III), comme l'appellent les critiques anglais. Au vers 280, Desdémone invite Othello à aller dîner; ils sortent ensemble au vers 289; 41 vers plus loin, Othello rentre en scène, son repas censément achevé¹. A l'analyse, ceci risque de paraître absurde, mais le spectateur ne s'insurge pas contre une telle pratique : son attention étant concentrée sur le dialogue qui reprend entre Othello et Iago, il ne pense plus à la raison pour laquelle Othello vient de le quitter et il ne s'avise pas de l'impossibilité de prendre un repas en l'espace de quelques minutes.

La plus curieuse utilisation dramatique du temps se trouve dans le procédé dit du "double temps", dont *Othello* nous offre l'exemple le plus frappant. Cette méthode consiste à "donner simultanément deux impressions, l'une de rapidité et l'autre de lenteur. Selon une série d'indications, l'action semble avancer avec impétuosité, tandis que l'autre série exprime l'écoulement de semaines et de mois... Ce traitement factice du temps offre des avantages particuliers : grâce à lui, il est possible d'imposer un effet de continuité et de concentration à une intrigue dont le déroulement exige un laps de temps considérable". Cette définition est extraite d'une thèse de Miss Mable Buland, *The Presentation of Time in the Elizabethan Drama* (Yale Studies in English, vol. XLIV, New York, 1912). C'est à vrai dire un répertoire plutôt qu'un ouvrage critique : l'auteur a relevé avec soin la plupart des libertés prises par les dramaturges dans leur traitement du temps, mais omet de rechercher les raisons pour lesquelles ils ont procédé ainsi.

Dans une pièce de théâtre, le "double temps" peut s'appliquer à deux intrigues distinctes ou à une seule et même intrigue. Comme exemple du premier cas, qui est assez fréquent dans le théâtre élizabéthain, nous citerons la *Nuit des rois*, parce que, dans cette comédie, le phénomène a échappé à l'attention de Miss Buland. L'intrigue principale, qui concerne l'amour de Viola pour le Duc, celui du Duc pour Olivia et celui d'Olivia pour Viola déguisée en page et qu'on prend pour un jeune homme, se déroule dans un laps de temps de trois mois d'après certains passages, d'une semaine environ selon certains autres. L'intrigue secondaire est consacrée à la farce que divers

1. Il n'est plus tout à fait le même homme : sa brève absence a permis à Shakespeare de marquer un progrès dans la croissance de sa jalousie.

personnages jouent à Malvolio. Celle-ci débute dans la troisième scène de l'acte II, où Maria expose son plan aux autres membres de la maison d'Olivia, qui détestent le majordome autant qu'elle : en laissant sur son chemin une lettre dont l'écriture et la signature imiteront celles d'Olivia, on lui fera croire que sa maîtresse est amoureuse de lui. C'est le soir ; les conjurés vont se coucher. Deux scènes plus loin, c'est-à-dire le lendemain de toute évidence, Malvolio trouve le billet doux que dans son orgueil il n'hésite pas un instant à croire authentique. Lorsque nous le revoyons (acte III, scène IV), il porte des bas jaunes et des jarrettières croisées comme on le lui recommandait dans la lettre. Il est bien certain qu'il n'a pas perdu de temps à complaire à ce qu'il croit être les désirs de sa maîtresse dont il espère devenir l'époux : cette scène se situe donc le même jour que la précédente. Olivia le rencontre, elle est persuadée qu'il est fou ; les ennemis du majordome feignent de le croire aussi et Sir Toby déclare qu'on va l'enfermer. Lorsque nous le retrouvons (acte IV, scène II), il est effectivement prisonnier, et nous assistons à la visite bouffonne que lui fait le Clown déguisé en pasteur. Or il n'y a aucune raison de penser que les auteurs de cette mauvaise plaisanterie auraient tardé à réaliser leur projet d'incarcérer Malvolio. Nous devons donc conclure que cette scène se situe le même jour que les précédentes. Enfin, au dernier acte, Olivia découvre la vérité et fait relâcher son majordome. Ceux qui avaient comploté contre lui voulaient simplement jouer un tour au "puritain" dédaigneux ; leur animosité à son égard n'était pas telle qu'ils désirassent lui infliger l'épreuve d'une incarcération prolongée. Il est donc évident que toute cette intrigue secondaire, depuis sa conception jusqu'à la libération de la victime, se place dans les limites de vingt-quatre heures, cependant que l'intrigue principale, entre le deuxième acte et le dénouement, exige au moins plusieurs jours.

Nous nous bornerons à signaler brièvement un autre exemple du "double temps" qui n'a pas été mentionné, lui non plus, par Miss Buland. Dans le *Sacrifice de l'amour* de John Ford, l'intrigue principale se noue et s'achève en l'espace d'une semaine environ, tandis que l'intrigue secondaire, l'histoire du séducteur Férentès, demande un intervalle de dix mois entre la seconde scène du premier acte, où il séduit deux jeunes filles, et la dernière du troisième acte, où celles-ci devenues mères tuent Férentès. Dans de telles pièces, le "double temps" n'est autre chose que la conséquence d'une négligence dans la structure dramatique. On est en droit de reprocher à l'auteur de n'avoir pas su choisir une intrigue secondaire susceptible de s'intégrer dans la durée de l'action principale.

L'utilisation du "double temps" dans *Othello* est singulièrement plus habile et plus complexe, car elle porte uniquement sur le déroulement d'une seule et même intrigue, cette tragédie ne comportant pas d'intrigue secondaire. (On ne peut guère, en effet, donner ce nom à l'histoire des relations entre Iago et sa dupe Roderigo.) Elle n'est certes pas la seule dans laquelle ce procédé a été employé ; si elle mérite plus qu'aucune autre d'être examinée à ce point

de vue particulier, c'est qu'elle est l'une des plus grandes créations du génie de Shakespeare et aussi que cette méthode du "double temps" y apparaît avec plus d'évidence que dans aucune autre pièce.

Samuel Johnson fut le premier à signaler l'existence d'un problème concernant la durée de l'action. A propos du vers d'Emilia :

'Tis not a year or two shows us a man (III, IV, 103)

il fit la remarque suivante : "From this line it may be conjectured, that the authour intended the action of this play to be considered as longer than is marked by any note of time." La question fut examinée pour la première fois par John Wilson, dans des articles qu'il publia en 1849 et 1850 sous le pseudonyme de Christopher North dans *Blackwood's Magazine* et qui furent réimprimés dans les *Transactions of the New Shakespeare Society* en 1875-76 et 1877-78. Vers cette époque, le même recueil publia une étude de P. A. Daniel intitulée *Time Analysis of the Plots of Shakespeare's Plays* (1877-79). L'édition Furness ne consacre pas moins de douze pages à la durée de l'action dans *Othello*. Plus tard, le problème du "double temps" dans cette pièce fut repris par quelques critiques, notamment A. C. Bradley et H. Granville-Barker et M. Castelain en a fait un exposé très clair dans son introduction (Collection bilingue Aubier). Nous nous bornerons donc à en résumer les données avant de rechercher pour quelles raisons Shakespeare a eu recours à cet ingénieux procédé.

Tout au long de la pièce, on peut relever un certain nombre de références au temps signalées par M. Castelain et qu'il nous paraît inutile de reproduire ici. Elles permettent de déterminer sans contestation possible la date et même l'heure approximative de chaque scène. On arrive ainsi à situer le déroulement de l'action entre des limites très étroites. Le premier acte, qui se passe à Venise, remplit une soirée. Othello s'embarque pour Chypre une heure après la fin de la séance du Sénat, c'est-à-dire pendant la même nuit. Le voyage de Venise à Chypre a lieu pendant le premier entr'acte; sa durée est indéterminée. Au début du second acte, les divers personnages arrivent à Chypre un samedi (Cf. III, III, 60) vers midi. Cet acte s'achève le lendemain à l'aube. Tout le reste de la pièce se déroule au cours de la journée du dimanche, la catastrophe se produisant tard dans la soirée. Il s'est donc écoulé moins de trente-six heures entre l'arrivée des principaux personnages à Chypre et le suicide d'Othello.

Mais à côté de ces indications précises qui, après l'acte d'exposition, font presque d'*Othello* une tragédie classique observant scrupuleusement la règle de l'unité de temps, il se trouve des passages plus monbreux qui, d'une manière plus indirecte, donnent l'impression que l'action exige une durée considérablement plus longue, mais qu'on ne saurait évaluer avec précision. Ce temps long apparaît dès le premier acte. Othello y déclare qu'il a déjà su concilier son devoir de soldat avec son amour (I, III, 269-75). Il serait inad-

missible qu'il dise cela en présence de Desdémone s'il songeait à d'autres femmes qu'il aurait fréquentées jadis. Tel n'est certainement pas le cas, puisque, de son propre aveu, il n'a jamais connu l'amour avant de rencontrer Desdémone (I, II, 25-28). Il est également impossible de supposer que quelques semaines ou quelques mois se soient écoulés entre le mariage clandestin et l'enlèvement de la jeune épouse. Sans doute, c'est ce qui se passe dans le cas de Roméo et de Juliette, mais un tel délai serait tout à fait incompatible avec le caractère d'Othello, homme mûr qui a de l'autorité et qui veut vivre avec celle qu'il aime.

Ces indications se multiplient dans les trois derniers actes. Elles figurent dans le rôle de tous les personnages importants et affectent tous les aspects de l'intrigue. A celles qui ont été signalées par M. Castelain, nous pouvons en ajouter quelques-unes, qui ne sont sans doute pas parmi les plus significatives, mais qui concourent à créer dans l'esprit du spectateur l'impression d'une durée assez considérable. Cassio "languit" du déplaisir d'Othello, dit Desdémone (III, III, 43), alors que sa disgrâce ne remonte qu'à la nuit précédente. Othello fait une remarque désabusée sur l'inconstance des femmes qui est étrange au lendemain d'une nuit de noces (III, III, 268-70). Tout aussi inattendues en un tel jour sont les réflexions par lesquelles Emilia tente de reconforter Desdémone :

*'Tis not a year or two shows us a man;
They are all but stomachs and we all but food;
They eat us hungerly, and when they are full
They belch us* (III, IV, 103-106).

Plus surprenante encore est cette parole de la jeune mariée :

*Nay, we must think men are not gods,
Nor of them look for such observancy
As fits the bridal* (III, IV, 148-50).

Lorsque Lodovico demande si Othello a coutume de frapper sa femme, il implique que les deux époux sont mariés depuis longtemps (IV, I, 285). Emilia dit que son mari l'a incitée "cent fois" à voler le mouchoir de Desdémone (III, III, 292). Othello parle d'elle comme de quelqu'un qu'il connaît depuis un certain temps. Elle semble être au service de Desdémone depuis assez longtemps; or nous n'avons aucune raison de penser qu'elle faisait partie de la maison de Brabantio. Et surtout, l'affection qu'elle éprouve pour sa maîtresse et qui, jointe à sa déception de découvrir la scélératesse d'Iago, la conduit à sacrifier sa vie, n'a pu atteindre cette force depuis qu'elle a quitté Venise. Enfin, toute l'intrigue Roderigo-Iago exige une durée assez longue. Sinon, comment expliquer ce découragement que Roderigo manifeste dans la troisième scène de l'acte II et dont on ne relève pas le moindre indice deux scènes plus tôt?

Ainsi donc, pour reprendre l'image pittoresque de H. Granville-Barker, le temps, dans la pièce, "est contracté et dilaté comme un accordéon". Tous les critiques sont d'accord pour faire cette constatation, mais rares sont ceux qui ont eu la curiosité de se demander pourquoi Shakespeare avait jugé bon de traiter la durée avec une telle liberté.

Dans la nouvelle de Giraldi Cinthio qui est la source de la tragédie, les événements s'échelonnaient sur une période fort étendue. Shakespeare, qui a fait subir quelques changements importants à cette histoire, pouvait en modifier la durée à son gré. Dans la tragédie, le temps long dont l'impression est produite par l'accumulation de nombreux passages qui le sous-entendent, était nécessaire pour de multiples raisons, les unes accessoires, la dernière capitale :

1. Il rend possible l'escroquerie de Roderigo par Iago, c'est-à-dire qu'il s'impose dans ce qu'on peut appeler à la rigueur l'intrigue secondaire.

2. Il rend plausible la première "preuve" de l'adultère donnée par Iago, les paroles prononcées en rêve par Cassio et qu'il aurait surprises.

3. Il permet à Iago de fournir à Othello une autre soi-disant preuve, lors de sa conversation avec Cassio à laquelle Othello assiste de loin et dont il ne recueille que quelques bribes. Cassio parle en riant de Bianca cependant qu'Othello croit qu'il s'agit de Desdémone. Cela n'était possible que si Cassio, depuis son arrivée à Chypre, avait eu le temps de se lier avec une jeune fille de mœurs légères et de faire d'elle sa maîtresse.

4. Il faut encore que Cassio puisse solliciter Desdémone à plusieurs reprises.

5. Il fallait encore laisser le temps à un messager de Venise d'arriver à Chypre. La tradition élizabéthaine exigeait la présence d'un personnage important qui puisse prendre en main la situation lors de la catastrophe. Cette tâche est précisément la principale raison d'être de Lodovico, envoyé par Venise.

6. Enfin, une période assez longue était nécessaire au développement de l'affection d'Emilia pour sa maîtresse.

A côté de ces raisons, il en est une autre qui, à elle seule, suffirait à justifier le temps long : il est indispensable pour la vraisemblance psychologique que le spectateur ait l'impression qu'au moment où Othello se laisse convaincre par Iago, il était au moins depuis quelques mois l'époux de Desdémone.

Mais alors, dira-t-on, pourquoi Shakespeare n'a-t-il pas étalé les scènes de sa tragédie sur une période aussi étendue que les événements de la nouvelle italienne, ou au moins pourquoi ne s'est-il pas borné à raccourcir les intervalles qui les séparent pour satisfaire dans une certaine mesure à l'une des exigences de la structure dramatique ? Cela eût été d'autant plus naturel que certains des incidents qu'il a ajoutés au récit de Cinthio demandaient un temps long, comme nous venons de le voir.

S'il n'a pas procédé ainsi, c'est d'abord parce que certains autres aspects de l'intrigue exigeaient un temps court. A partir de la grande scène où Iago

instille le doute, puis la fureur dans l'âme d'Othello, la nécessité du temps court est évidente. Iago a le plus grand intérêt à précipiter les événements, car tout délai risque de faire échouer son dessein. Il s'en rend bien compte et, jusqu'au bout, il est incertain du succès. Pour peu qu'Othello réfléchisse posément il découvrira la fourberie de son enseigne. Mais précisément la nature du héros est telle qu'il est incapable de s'arrêter et d'examiner la situation à tête reposée. Un soupçon étayé par de soi-disant preuves suffit à le pousser à l'action immédiate. Fleay a essayé de placer un intervalle de huit jours entre la scène de la "tentation" et la suivante. Un tel intervalle résoudrait la difficulté concernant les rapports entre Bianca et Cassio et rendrait plausible la première crise nerveuse d'Othello dont parle Iago, mais des difficultés nouvelles surgiraient alors. Othello, décidé à tuer Desdémone, resterait une semaine sans agir, sans même interroger Desdémone au sujet du mouchoir. Celle-ci, de son côté, ne s'apercevrait de la perte de son mouchoir qu'au bout d'une semaine. Cette hypothèse, qu'aucun passage du texte ne confirme, ne saurait être retenue.

D'ailleurs, ce n'est pas après le revirement d'Othello qu'apparaît la difficulté principale résultant de l'adoption du temps court, mais dans la première moitié de la pièce, plus précisément entre l'acte II et l'acte III. A l'analyse, une seule invraisemblance est inacceptable : la jalousie d'Othello apparaît dès le lendemain de la nuit de noces et l'amène à tuer Desdémone alors qu'elle n'est vraiment son épouse que depuis vingt-quatre heures. Il n'y a en effet aucun doute à cet égard. Le soir de l'arrivée à Chypre, Othello lui dit au moment de la conduire dans sa chambre :

*Come, my dear love,
The purchase made, the fruits are to ensue;
That profit's yet to come 'tween me and you (II, III, 8-10).*

Le mariage n'est donc pas encore consommé : il va l'être au cours de la nuit qui commence. Sans doute, de nombreuses paroles tendent à nous faire oublier cette déclaration catégorique, mais elles ne peuvent la supprimer.

Bradley est le seul critique qui ait vraiment examiné le problème. Il suggère deux explications :

1. Reprenant une hypothèse de Fleay, il suggère que le texte de la pièce a pu être mutilé. Dans le manuscrit de Shakespeare, il y aurait eu une scène marquant un intervalle de plusieurs semaines entre l'arrivée à Chypre et la rixe, ou entre la rixe et la "tentation". L'existence d'une telle scène résoudrait la difficulté majeure en même temps qu'elle rendrait acceptable le revirement de Roderigo vis-à-vis d'Iago. Mais il faut bien reconnaître que le texte que nous possédons ne donne nullement l'impression d'avoir été mutilé.

2. Ou bien, dit encore Bradley, Shakespeare avait d'abord l'intention de marquer un tel intervalle, mais il y renonça en écrivant sa pièce, préférant établir un enchaînement étroit entre les réjouissances de l'arrivée à Chypre,

l'ivresse et la dégradation de Cassio, les requêtes de celui-ci à Desdémone et la transformation des sentiments d'Othello opérée par Iago. Un intervalle assez long entre deux de ces scènes devait lui paraître d'autant moins désirable que le voyage venait justement de constituer une coupure nécessaire de l'action. Or il évite en général de multiplier les longs intervalles entre les scènes, sauf dans *Antoine et Cléopâtre* en raison des voyages effectués par les personnages au cours de l'action.

Bradley déclare lui-même qu'il n'est pas satisfait des explications qu'il propose. Peut-être est-il possible d'en suggérer une nouvelle, qui a le mérite d'être fondée sur l'une des règles de la technique dramatique généralement appliquée par Shakespeare. Molière se plaît parfois à retarder la première apparition d'un protagoniste, à ne le présenter aux spectateurs qu'après avoir éveillé leur curiosité à son égard. Nous ne voyons Célimène qu'au début du deuxième acte, Tartuffe qu'à la deuxième scène de l'acte III. Shakespeare au contraire présente les principaux personnages dès le début de la pièce et c'est grâce à leur présence sur la scène qu'il pose sans tarder les grands thèmes de celle-ci. Or *Othello* est dominé par deux grands sentiments dont le conflit va constituer l'essence de l'action : d'une part l'amour d'Othello et de Desdémone, d'autre part ce que nous pouvons appeler la haine d'Iago à l'égard d'Othello, qui sera le grand ressort de l'action pendant toute la première moitié de la pièce. Cette haine se manifeste dès la première scène. Iago étant un homme d'action, non un temporisateur comme Hamlet, son mobile tend naturellement à se réaliser sans tarder. Son dessein général est déjà conçu dans le monologue qui termine le premier acte et dans lequel l'expression "after some time" (I, III, 401) n'est qu'une concession au schéma du temps long.

Mais dès ce premier acte, Shakespeare veut aussi nous montrer l'amour d'Othello et de Desdémone à partir du moment où il reçoit la consécration du mariage. Or l'intrigue d'Iago exige une durée fort brève tandis qu'un laps de temps considérable devrait s'écouler entre l'épanouissement de l'amour d'Othello pour Desdémone, — qui correspond à leur mariage ou mieux à leur réunion à Chypre où le général salue sa jeune épouse en un discours enthousiaste et magnifique, — et la destruction de cet amour causée par la malignité de l'enseigne. En principe, il était impossible de mener de front ce double développement. Pratiquement, Shakespeare y parvient grâce au "double temps".

Aurait-il pu procéder autrement? Le sujet se prêtait certes beaucoup mieux que celui de ses autres grandes tragédies à une pièce du type classique qui se borne à dépeindre une crise. Il aurait suffi pour cela de faire commencer l'action assez longtemps après le mariage. Mais ce type de structure dramatique était contraire aux conventions du théâtre élizabéthain auxquelles Shakespeare demeure fidèle. Le respect plus ou moins conscient de ces conventions ne l'empêche pas de manifester un prodigieux sens du théâtre. Il reprend le procédé du "double temps" que d'autres avaient déjà utilisé avant lui, il le développe dans *Othello* comme on ne l'avait jamais fait, et il est difficile

d'admettre qu'il l'ait fait inconsciemment comme le voudraient certains critiques. A certains instants il donne au spectateur l'impression que l'action progresse avec une rapidité exceptionnelle; à d'autres moments, il rejette en quelque sorte les scènes antérieures dans un passé éloigné. Il a dû se dire qu'à la représentation, nul ne remarquerait ces contradictions relatives à la durée de l'action, et il ne se trompait pas. C'est en effet pour les spectateurs de son temps qu'il écrivait, non pour les critiques du XIX^e ou du XX^e siècle. Ceci est une vérité fondamentale que ces derniers ont trop souvent oublié et qui rend compte du "double temps" comme de certains autres aspects de son art. Un autre génie, Goethe l'a bien vu à la fin de sa vie. Après avoir déclaré que Shakespeare "n'a jamais songé à la scène" qui "était beaucoup trop étroite pour ce grand esprit", il a soutenu une opinion diamétralement opposée, qui nous paraît être la bonne, dans ce texte dont une partie a déjà été citée par un critique à propos d'*Othello* :

"En général, Shakespeare n'a guère pensé qu'on lirait un jour ses drames imprimés, qu'on en compterait les lettres, les comparerait l'un à l'autre pour en dresser l'inventaire; quand il écrivait, il avait plutôt la scène sous les yeux; il voyait dans ses drames quelque chose de mobile, de vivant, qui de la scène devait passer rapidement par les yeux et les oreilles du spectateur, que l'on ne pouvait songer à capter ni à critiquer dans le détail, et qui visait uniquement et toujours à représenter quelque chose, à produire de l'effet sur le moment²."

Michel POIRIER.

2. *Conversations avec Eckermann*, 18 avril 1827; traduction JEAN CHUZEVILLE. Paris, Henri Jonquières, 1930, vol. II, pp. 294-295.

WALTER PATER

Extraits d'un Cours Inédit*.

Secretum meum mihi... Au-dessous des saints et des mystiques dont le secret est d'autant plus à eux qu'il leur vient de Dieu et qu'ils ne doivent le partager qu'avec Lui, il existe des hommes, et dans cette zone même du génie qui est pourtant par essence la zone de l'expression, qui gardent leur secret et l'emportent avec eux. A la race de ceux — tels un Watteau, un Maurice de Guérin, un Debussy — chez qui, loin que leur art attente à leur pudeur, l'on dirait que c'est la pudeur elle-même qui devient créatrice, nul n'appartient de façon plus exclusive que Walter Pater. Non seulement Pater a gardé son secret, non seulement il l'a emporté avec lui, mais depuis bientôt quarante ans qu'il est mort, rien n'a été livré qui le trahisse. La correspondance — le seul témoignage qui serait susceptible d'intervenir — n'a point paru; et, loin d'irriter, ici cette abstention satisfait presque, tant elle est en consonance avec la nature de tout l'être. Aussi bien, soit qu'ils aient été mis à la disposition des biographes, soit que nous les aient communiqués ceux qui fréquentèrent Pater plutôt qu'ils ne furent ses amis, les très rares lettres et propos arrivés jusqu'à nous se situent sur le même plan que les œuvres elles-mêmes, relèvent d'un registre qui à aucun degré n'est confidentiel. "It is singular—but many of my readers will know it for a truth—that vast numbers of people, though liberated from all reasonable motives of self-restraint, *cannot* be confidential—have it not in their power to lay aside reserve." — "C'est un fait singulier, mais que beaucoup de mes lecteurs reconnaîtront pour vrai, qu'un très grand nombre d'êtres, même lorsqu'ils sont libérés de tout raisonnable motif de retenue personnelle, *ne peuvent pas* être confidentiels, qu'il n'est pas en leur pouvoir de déposer leur réserve"¹. Ainsi de Quincey, le grand *confidentiel*, se trouve-t-il dépeindre par anticipation Walter Pater, le grand *réserve*. Il n'était pas au pouvoir de Pater de déposer sa réserve. Elle était logée en lui à de si inexpugnables profondeurs que, l'eût-il voulu, il ne serait jamais parvenu à la vaincre. Mais il ne le voulait pas, et tout au contraire l'on devine

* Les quatre "Entretiens" qui composent le *Cours sur Walter Pater* sont dédiés "A la mémoire de Janine André-Mauvois qui prit l'initiative de ces Entretiens et leur offrit l'hospitalité". Ils datent de janvier-février 1923. Ils sont inédits, sauf le troisième dont Charles Du Bos a tiré la matière des pages intitulées "sur Marius l'Epicurien de Walter Pater" et publiées dans *Approximations. Quatrième Série* (Paris : R. A. Corrêa, 1930, pp. 7-43). A Mme Du Bos qui nous a permis d'extraire ces quelques pages du "Préambule" et du "Quatrième Entretien", nous exprimons nos remerciements et notre vive gratitude.

Charles Du Bos a eu trente ans sur le chantier le livre qu'il se proposait d'intituler : *Walter Pater ou l'Ascète de la Beauté*. On trouvera dans les quatre volumes du *Journal* (Paris : Editions Corrêa, 1946, 1948, 1949, 1950), surtout dans le *vol. I* (1921-1923) d'importantes pages consacrées à Walter Pater, et, dans le *Dialogue avec André Gide* (Paris : Au Sans Pareil, 1929; Editions Corrêa, 1946) un très intéressant commentaire, pp. 96-102, sur la "Conclusion" de *The Renaissance*. Voir ici, dans ce numéro II, le compte rendu du livre de A. P. Bertocci : *Charles Du Bos and English Literature* (pp. 181-182).

1. Thomas de Quincey : "General Preface" (1853), *Autobiography, The Collected Writings*, ed. by David Masson, vol. I, p. 9.

que dans cette subtile cotte de mailles qui l'enveloppait de partout, non moins serrée, non moins solide pour être tout immatérielle, et qui chez lui s'accompagnait du bouclier le plus efficace : le bouclier du silence, il choyait l'armure même qui aux contacts du dehors le rendait invulnérable. Songeant à Pater, je me suis souvent demandé ce qu'il serait advenu de cette sensibilité dans le cas où son possesseur eût été privé du don de l'expression artistique, et je demeure persuadé qu'il serait mort sans avoir avoué. L'œuvre était pour lui l'unique moyen de communication.

Mais quand l'œuvre est l'acte même de la pudeur créatrice, si le créateur garde son secret, pour celui qui toute sa vie a vécu dans l'intimité de cette œuvre et même, dans une appréciable mesure, a vécu d'elle, il n'est plus mot qui ne recèle, où ne se laisse percevoir, aveu virtuel, implicite. Comme il est dit dans la *Dédication*, *Marius l'Epicurien* est à l'origine de tout mon trajet intérieur, et depuis trente ans, envisagée dans son ensemble, l'œuvre de Pater est une de celles avec lesquelles j'ai le plus continûment vécu. Par là même m'était comme donné du dedans le caractère spécial de ce livre. Nulle part moins eussé-je même pu l'atteindre, ne me suis-je proposé de forcer ou de violer un secret : c'est pourquoi, ne négligeant nul *imprimé*, je ne me suis mis en quête d'aucun *inédit* et j'ai respecté l'ignorance où, pour ce qui est de la correspondance, l'on nous maintient encore. Mon objet ici n'est psychologique que dans cette limite où le *psychologique* est indispensable pour mieux éclairer *l'esthétique* et même *le spirituel*. Nulle part davantage en revanche, penché sur l'aveu virtuel, implicite, et en recueillant chaque murmure, souhaiterais-je n'avoir point entièrement échoué à tracer ou plutôt à faire affleurer le portrait d'une âme.

Pareil portrait, je le sais, est toujours, par quelque côté, imaginaire, mais *Portraits Imaginaires* n'est-il pas le titre même d'un des chefs-d'œuvre de Walter Pater? Pater n'a jamais peint que des portraits imaginaires, et pourtant d'une manière tantôt d'une autre, chacun détient la valeur d'une autobiographie idéalisée. Dans celui qui s'intitule : *The Child in the House, L'Enfant dans la Maison*, et où c'est sous le nom de Florian Deleal qu'il évoque son enfance, Pater nous dit : "And that night... a dream of that place came to Florian, a dream which did for him the office of the finer sort of memory, bringing its object to mind with a great clearness, yet, as some times happens in dreams, raised a little above itself, and above ordinary retrospect...". "Cette nuit Florian revit en rêve la maison de son enfance, en un rêve qui remplit pour lui l'office de cette plus belle espèce de mémoire qui ramène les objets devant l'esprit avec une grande clarté, mais toujours, ainsi qu'il advient parfois dans les rêves, élevés légèrement au-dessus d'eux-mêmes et de la rétrospection habituelle." Cette phrase définit l'angle d'où est conçu et exécuté ce livre-ci qui à son tour "remplirait son office" s'il n'était pas trop indigne du Prince, non plus, ainsi qu'il désigne Watteau, des Peintres de Cour, mais des Portraits Imaginaires.

Un portrait imaginaire, — c'est ainsi que dans sa lettre à Vernon Lee, Walter Pater qualifiait Marius l'Epicurien et vous vous souvenez que je vous ai dit que bien plus encore qu'un portrait imaginaire Marius était un portrait spirituel et le portrait de son auteur lui-même. Mais le portrait imaginaire n'en est pas moins un genre que Pater a presque inventé, en tout cas qu'il a fait absolument sien, auquel il vaut mieux d'ailleurs ne conseiller à personne de s'aventurer, mais que Pater a porté en un point de perfection la plus sûre tout ensemble et la plus subtile, qui élude sans cesse l'analyse. Outre le recueil de 1887 qui porte le titre de *Portraits Imaginaires* — et sur lequel nous allons revenir dans un instant — le Florian Deléal de *l'Enfant dans la Maison* dont je vous citais des fragments lors de notre premier entretien, plus encore l'Emerald Uthwart et l'Apollon en Picardie des *Mélanges*, telle étude grecque comme l'Hippolyte voilé, inspiré d'Euripide et jusqu'à ce Gaston de la Tour, attachante figure du xvi^e siècle français, héros d'un roman posthume inachevé conçu un peu en pendant de Marius sont chacun à leur manière autant de portraits imaginaires. Avant d'aborder le chef-d'œuvre du recueil de 1887, essayons de saisir au juste ce que Pater entendait par là. Exactement le portrait imaginaire représente dans son œuvre le second degré, la sublimation de ce que vous avez déjà vu dans *La Renaissance*. Vous vous souvenez que je vous ai défini *La Renaissance* comme une forme de critique essentiellement créatrice, — mieux encore — car, appliqué à Pater, ce mot de critique, ambigu, poussiéreux, si souvent souillé, me cause toujours comme un malaise — une création toute originale prenant son point de départ dans quelque création antérieure. Or il était inévitable qu'à mesure qu'il se sentait toujours plus maître de ses moyens, un Pater fût amené à réduire au minimum les lourdes attaches des faits, non pas — entendez-moi bien — qu'il allât jamais jusqu'à n'en pas tenir compte : dans tout ce qu'il a composé, au contraire, personne n'a établi plus solidement ses dessous que Walter Pater, et derrière le plus imaginaire de ces portraits on devine toujours, invisible, la présence de quelqu'un de ces cartons non moins poussés et non moins énigmatiques à la fois que ces vastes préparations d'artistes de la Renaissance dont seule la gloire transmet à nos musées le souvenir d'œuvres inexécutées ou détruites ; mais dans ce second état de la création de Walter Pater les faits, s'ils constituent toujours de tels dessous, ne transparaissent plus à la surface que comme valeurs ornementales : ils jouent le rôle de ces arabesques qui dans l'art décoratif pur par quelques lignes sveltes, flexibles, élancées, fixent pour tout œil exercé la mise en place du sujet ; — et le sujet lui-même relève de la seule imagination. Le réel ici n'est plus que prétexte, et ce prétexte même Pater ne l'admet plus que poétique en soi, ou poétisé par toute une guirlande de belles associations reculées. Autant d'hommes de génie, autant de formes de l'imagination distantes les unes des autres, incommensurables les unes aux autres, si notre époque toujours pressée, et qui aime à simplifier les problèmes tend de plus en plus à ramener l'imagination à la seule création des êtres vivants. L'imagination propre à Walter, c'est avant

tout l'imagination des situations spirituelles : il semble que pour chaque époque qui ait attiré et retenu son attention, il ait entendu l'appel, presque la sollicitation d'une figure particulière, subissant à la fois et jusqu'à n'en rien vouloir laisser perdre, l'attrait du lieu et du temps où elle vit, s'opposant toujours cependant et à ce lieu et à ce temps que par quelque trait de sa nature intime qui coupe obliquement le courant — figure tout ensemble située et déplacée, inscrite à part et isolée, jamais en révolte cependant, jamais même dressée contre les choses, qui apprécie ce dont elle diffère, mais qui toujours diffère. Qu'il s'agisse de Watteau sous la Régence, de Sébastien Van Storck parmi les Hollandais qui patinent sur les toiles d'un Adrian Van de Velde ou d'un Isaac Van Ostade, d'un duc Karl de Resenmold qui dans une cour allemande du début du XVIII^e siècle anticipe sur certains points ce que sera plus tard l'attitude d'un Goethe, ou d'un Denis l'Auxerrois dans la personne de qui se réincarne l'âge d'or des bacchanales helléniques, dans l'Auxerre du XIII^e siècle, pour la plus grande allégresse d'abord de ses habitants qui plus tard le mettront à mort, — toujours la situation spirituelle préserve quelque chose du concerto où accompagné, soutenu par quelque masse orchestrale anonyme, l'instrument isolé répond.

Du recueil de 1887 nous allons détacher le portrait imaginaire intitulé : Un prince des peintres de cour. Non que ce soit le seul chef-d'œuvre du volume : Denis l'Auxerrois sans doute, Sébastien van Storck peut-être l'égalent. Mais mieux vaut que nous en serrions un seul d'un peu près; et celui-ci nous touche, me semble-t-il, plus avant aujourd'hui qu'aucun autre. Ce Prince des peintres de Cour, c'est Watteau; et ici vous auriez le droit de me faire, ou plutôt de faire à Pater, des objections. En quoi pourriez-vous dire est-ce là un portrait imaginaire puisque Watteau a existé? Je ne suis pas sûr que Pater aurait répondu; mais je vais essayer de le faire en son lieu. D'abord vous savez qu'en ce qui concerne Watteau les détails biographiques — et surtout à la date où Pater écrivait — sont des plus réduits et qu'aujourd'hui encore on n'est parvenu à repérer que bien peu de points fixes dans cette brève et prestigieuse carrière : la chronologie même des œuvres de Watteau, pour prendre un exemple — le plus beau sujet que l'histoire de l'art français propose encore à un critique d'art du premier rang — reste presque tout entière à faire; et lorsque Pater publia son portrait — qui parut d'abord dans le *Macmillan's Magazine* en octobre 1885 — la disproportion était telle entre la lumière — les ors à la fois vaporeux et brunis — de l'œuvre et l'obscurité dans laquelle plongeait encore la figure de son auteur que Pater pouvait à bon droit en user avec celle-ci comme avec une figure imaginaire, et vous allez voir que le miracle de ce portrait c'est que si personne n'est entré plus avant dans l'art et dans la nature de Watteau — n'a mieux démêlé entre cet art et cette nature même un certain contraste, presque une contradiction qui constitue à coup sûr autour de Watteau la plus belle énigme, celle qui leurre dans le temps même qu'elle ravit, voltige sans cesse sans parvenir à se poser, cependant la mystérieuse figure passe dans l'étude comme elle passa dans la

vie : nulle offense n'accompagne la divination de son secret. Ajoutez que dans ces pages — qui représentent ce que l'on pourrait appeler le chef-d'œuvre de l'éclairage indirect — Pater a su prendre toutes ses précautions. Vous vous souvenez que je vous ai dit dans notre premier entretien que Pater se plaisait à croire qu'il descendait de Jean-Baptiste Pater, l'élève de Watteau et Watteau est vu ici, non point de face, non point même par réfraction à travers son élève, mais par une réfraction au second degré dans le journal intime que tient la sœur de Jean-Baptiste demeurée à Valenciennes, ville natale de Watteau : Watteau lui-même n'y apparaît que par ses brusques descentes, ses retours au pays et par les rumeurs qui y parviennent de sa renommée sans cesse grandissante : Jean-Baptiste y figure à son rang ; et par un sentiment de convenance et de modestie qui ne vous surprendra pas maintenant que vous connaissez Walter Pater, pas une fois le nom de Pater n'est prononcé dans tout le cours du récit : c'est toujours de Jean-Baptiste qu'il s'agit. Ai-je besoin d'ajouter que la jeune fille aime en secret et en silence, d'un amour qui à nous-mêmes n'est qu'indiqué en quelques touches enveloppées, mais d'une sûreté infaillible, ce quasi perpétuel absent et que par une valeur esthétique des plus délicates elle nous est montrée d'un tempérament et d'un caractère en tous points opposés à ceux de l'artiste, mais chez qui ce contraste même ne fait qu'accroître une tendresse à la fois un peu apeurée devant de si beaux dons et maternellement protectrice envers les multiples périls à peine entrevus auxquels ils exposent leur possesseur : la sœur de Jean-Baptiste, nature contenue, religieuse, plus en sécurité devant les tableaux de Porbus que devant ces Rubens envers lesquels Watteau témoigne toujours une admiration désespérée, prise la vie tranquille et monotone, moins peut-être pour ces attraites propres que pour l'exemption de plus grands maux ; et le contraste ici nous émeut d'autant plus qu'inconsciemment peut-être Walter Pater, par cette différence des natures, a marqué l'écart qui le sépare lui-même de Watteau ; et lorsque la jeune fille note dans son journal avec une tristesse anxieuse : "que ses grands succès lui ont valu peu de paix, combien peu de cette quiétude d'esprit sans laquelle, autant que j'en puis juger, nous fait défaut la vraie dignité du caractère", il semble qu'à l'arrière-plan nous percevions le murmure de Pater lui-même méditant sur la destinée du grand artiste. Le journal commence en septembre 1701 pour s'interrompre en juillet 1721 avec la mort de Watteau : il suit donc le peintre de sa dix-septième année jusqu'à sa fin à trente-sept ans ; il n'a pas cinquante pages. Rien d'essentiel cependant — et vous savez que lorsqu'il s'agit de l'art et non moins de la personne de Watteau l'essentiel plus que partout ailleurs est fait d'impondérables, d'insaisissables — qui ne nous soit ici communiqué.

CHARLES DU BOS.

LE DRAME POÉTIQUE DE T. S. ELIOT

THE COCKTAIL PARTY*

Les trois pièces qu'Eliot a écrites de 1935 à 1949 : *Meurtre dans la Cathédrale* (1935), la *Réunion de Famille* (1939) et la *Cocktail Party* (publiée en 1950) sont le fruit de sa véritable maturité dramatique. Toutes les trois, malgré les intervalles de temps qui les séparent, sont étroitement reliées par un thème central, que les divers sujets et la technique évoluée chaque fois laissent clairement apparaître. Trois fois Eliot traite le même sujet, avec un singulier pouvoir de renouvellement, dans une atmosphère et sur des registres différents, se rapprochant chaque fois de l'idéal dramatique qu'il poursuit, et grâce auquel il espère que le théâtre retrouvera la fonction poétique et sociale dont il semblait s'être détourné. Il est impossible de juger ces pièces isolément. Elles s'éclairent l'une par l'autre, en fonction des moyens employés, et des modifications ou corrections que le poète a voulu apporter à sa technique, mais aussi en fonction des expériences poétiques successives qu'il a subies. Il est des thèmes qui hantent l'esprit, présences secrètes et familières, qui surgissent brusquement sous la forme d'un mot, d'une image, d'une nostalgie, et qui, dans la complexité du flux de conscience, sont les îlots stables autour desquels vient battre la pulsation inquiète des angoisses indéterminées. Ces thèmes importants par eux-mêmes, ne le sont pas moins par les émotions que suscite leur évocation, fût-elle symbolique, c'est-à-dire imagée, et c'est autour de cette substance que s'organise la transmutation en œuvre d'art.

Toute tragédie pose, en soi, un problème de conduite, un problème d'action. Un moment vient dans la vie du héros, où la situation qui le confronte requiert de lui un choix décisif pour son destin. Du choix qu'il fera dépendent le mouvement et la conclusion de la tragédie. Ce moment crucial, donné par les événements, et préparé par le dramaturge avec tout le souci de la bonne technique, est l'épreuve suprême du personnage. Lorsqu'il en prend conscience, il sera poussé à l'action par la nature même de la situation où il se trouve (dont il peut, d'ailleurs, être un facteur déterminant) et par la nature des réactions qu'elle suscite en lui. Mais il lui faut atteindre, avant d'agir, à ce point de lucidité où l'importance de son geste lui apparaîtra en pleine lumière, où, par conséquent, il aura pour lui un sens. Les données de son expérience ne lui suffisent pas, il faut qu'il aille au delà, il faut qu'il découvre par la souffrance, au prix de perplexités douloureuses et d'efforts immenses, la signification cachée de ce que la situation exige de lui. Les personnages qui sont au cœur de la dramaturgie éliotienne, l'archevêque Becket, Henry Monchensey de la *Réunion de Famille*, Célia et le ménage Chamberlayne dans la

* Note de la Direction. — Les pages qui suivent font partie d'un ouvrage sur T. S. Eliot Poète, Critique et Dramaturge, à paraître aux Editions du Seuil.

Cocktail Party, doivent tous passer par cette épreuve pour que se justifie, à leurs yeux et aux nôtres, leur comportement futur. C'est cette ascension vers la lumière qui constitue d'abord et surtout la raison d'être de l'action dramatique. La décision prise, en soi importe peu. Nous savons déjà par avance ce qu'elle sera — ou plutôt elle n'est que l'aboutissement logique des torturantes démarches de l'esprit qui remplissent la partie la plus passionnante de la tragédie. L'événement pur n'est là qu'à titre de témoin, dont le sens est ailleurs, et duquel les conclusions que nous pouvons tirer s'inscrivent sur un plan tout différent.

Méconnaître ce point de vue, c'est, à notre avis, risquer d'être injuste envers le théâtre d'Eliot. C'est risquer de confondre les plans de cette dramaturgie à plusieurs dimensions — plusieurs, et pas seulement deux — où les lignes s'entre-croisent et les surfaces s'entre-pénètrent, par excès de richesse et de complexité, plus que par négligence et gaucherie. On a tort de s'en tenir au plan réaliste seul, comme on a tort de considérer le plan symbolique, ou allégorique uniquement. Si l'on s'en tient au plan réaliste, on cherche en vain des personnages qui n'aient pas allure d'allégories, et qui existent par eux-mêmes, seuls, indépendants des circonstances qui les conditionnent, et des comparses qui leur font éprouver leur existence. La plupart des comparses, en effet, ont un rôle chorique, et les événements ne sont que les maillons d'une chaîne qui se noue ou se dénoue pour que le personnage trouve ses raisons d'agir. Nul critique ne pourrait, je crois, parler des personnages d'Eliot comme il arrive aux critiques de parler de ceux de Shakespeare. Qui prendrait part sans appréhension, en effet, à cette réunion de famille, ou à cette cocktail party? Non que ces personnages soient des fantoches, bien au contraire, mais ils sont engagés dans leur fonction et dans l'action imminente bien plus que ce que tout réalisme pourrait les y engager. Ils sont même si représentatifs d'une certaine fonction réaliste qu'ils ne se dégagent qu'au prix d'être des allégories. Mais si l'on s'en tient au plan symbolique, on se frustre volontairement de la substance d'une expérience personnelle sans laquelle le drame n'eût pas été possible, et qui lui donne pourtant son sens profond.

Or, c'est de cette expérience personnelle que le drame est fait. Entendons-nous : il ne s'agit pas de la personnalité de M. Eliot, telle qu'on la découvre dans son bureau de Russell Square, ou au restaurant de l'Etoile. Il s'agit de la méditation d'un esprit sensible et cultivé, ayant une certaine vue du sens de l'existence et de la fonction de la poésie dramatique, aux prises avec le problème d'écrire une pièce. (Que l'on prenne, si l'on veut, ceci comme un euphémisme.) Une pièce d'Eliot est, avant tout, une méditation dialoguée sur la vie et le sens de la vie. Si le drame poétique, comme il le croit, a une fonction sociale, c'est bien celle qui consiste à poser des problèmes et à entrevoir des solutions sans, précisément, en avoir l'air. C'est donc concevoir des situations, et des personnages dans ces situations, qui auront pour tâche implicite de s'offrir, j'ose dire en sacrifice, à notre soif de connaître. Leur expérience inventée, replacée dans un cadre où nous pouvons accéder n'a de

valeur qu'autant qu'elle est de nature à nous faire, nous aussi, repenser le monde, à la faveur de l'intérêt que nous prenons à la suivre. Seul le théâtre, ainsi personnel, a, de nos jours, une valeur et un sens. C'est sous cet angle, je crois, qu'il faut aborder le théâtre de T. S. Eliot, et non sous celui du "divertissement" gratuit.



The Cocktail Party est une pièce dont le succès public, en Angleterre comme en Amérique, s'apparente aux succès des comédies de boulevard. Si l'on devait juger par la réception qu'elle a reçue, il faudrait dire que c'est la meilleure pièce d'Eliot. Quelques critiques — et même des critiques universitaires¹ — l'ont dit. Je dirai simplement que c'est celle qui se rapproche le plus de l'idéal dramatique obstinément poursuivi par le poète. Une pièce, d'abord, où la poésie est la servante — l'humble servante — des personnages et de l'action. Il ne subsiste presque rien des effusions lyriques ou des rigueurs incantatoires des œuvres précédentes. Le vers est vraiment le plus proche de la prose qu'il se peut, à la fois par la tournure familière, conversationnelle, du langage, par la discrétion des images dites poétiques, par le rythme enfin, qui, pour reprendre une formule connue, rase celui de la prose. "Mon ambition", écrit Eliot, "était, et est toujours, d'écrire une pièce en vers sans que le public ait à se mettre dans un état d'esprit spécial pour écouter de la poésie. Je voulais écrire une pièce dont le rythme des vers toucherait inconsciemment le public, c'est-à-dire sans qu'il soit pleinement conscient qu'il écoute des vers. Je voulais que le public prît conscience de la poésie aux seuls moments d'intensité — et je voulais qu'il sente, à ces moments-là — qu'il n'écoutait pas des vers poétiques écrits par T. S. Eliot, mais que la situation dramatique avait atteint un tel degré d'intensité qu'il était *naturel* que les personnages s'exprimassent poétiquement²". Dans la *Réunion de Famille*, ces moments sont encore très nombreux — sans doute parce que l'action est courte et intense — une heure avant, une heure après le dîner — c'est une "crise", au sens que l'on applique aux tragédies de Racine; mais aussi parce que ce que les personnages ont à dire en si peu de temps, en si peu de mots, s'exprime mieux par l'emploi du langage poétique. Dans la *Cocktail Party*, au contraire, l'action s'inscrit dans le temps comme dans les consciences. Le poète n'a pas besoin de resserrer la résolution de la crise en des formules denses et courtes. Il procède par la méthode analytique, réservant la synthèse pour quelques étapes essentielles. L'exposition est plus longue — elle prend, en fait, tout le premier acte, encore qu'on puisse dire que nous ne connaissons les personnages et les problèmes qu'ils posent qu'assez avant dans le déroulement du spec-

1. M. C. Bradbrook, par exemple, dans son essai sur T. S. Eliot, publié par le *British Council* (Londres, 1950).

2. T. S. ELIOT, *The Aims of Poetic Drama*, essai paru dans *Adam*, novembre 1949, à Londres; remanié depuis et publié chez Faber and Faber, sous le nouveau titre *Poetry and Drama*, 1951.

tacle. De plus, le cadre qu'il choisit rend plus improbable encore que dans la *Réunion de Famille* l'usage d'un style poétique relevé. Que dans la *Réunion de Famille*, quelques personnages privilégiés — Amy, la grande dame qui a choisi la solitude de la campagne; Agatha, dont le rôle est de percer le mystère et de prévoir l'avenir; Henry enfin, le témoin de la souffrance et du rachat — puissent, sans entorse au vraisemblable normal, s'exprimer dans un langage qui emprunte ses résonances à la poésie, cela ne nous déroute nullement. De plus, le cadre — un domaine dans une lointaine Angleterre du Nord — est susceptible de s'entourer d'une certaine *aura* poétique. Mais dans la *Cocktail Party*, cadre et personnages sont extérieurement prosaïques. Nous sommes dans le salon d'un avocat, dans le cabinet d'un docteur; les personnages sont ceux que l'on rencontre dans les cocktail-parties du monde semi-bourgeois, semi-intellectuel, du Londres contemporain. Comédie de salon, ou de "boulevard" — plus exactement *pièce*, et presque tranche de vie. Eliot a donc voulu une conversation aussi aisée, aussi naturelle que possible, presque "naturaliste" pour le milieu envisagé. Sur ce réalisme fondamental, il a pourtant tenu à plaquer le masque transparent de la poésie (à moins que ce ne soit l'inverse qui se passe, comme la suite de l'examen de la pièce pourrait le montrer). Si poésie il y a — au sens peut-être un peu obscur où Eliot, cette fois, semble l'entendre — c'est surtout dans le rythme qu'elle est perceptible à première audition, et quant au reste — le sens derrière le rythme — il y faut de l'application pour justifier le terme. Le rôle des éléments rythmiques du langage est donc ici capital, dans la mesure où il donne une forme, un *style*, à une conversation qui s'écarte rarement de l'expression familière.

En second lieu, ce parti pris de soumettre la poésie à un prosaïsme évident, ou, si l'on veut, de réduire le prosaïsme à son insu à un service poétique infiniment discret, s'accompagne d'un même souci de dissimuler le sens profond de l'œuvre sous la couche réaliste d'une intrigue délibérément banale. La portée chrétienne de l'œuvre (qui est grande, nous le verrons) ne semble pas, à juger des choses en surface, constituer le problème essentiel. Pourtant, la pièce ne peut s'interpréter qu'en termes d'une société pour laquelle les valeurs chrétiennes sont le ferment de la conduite et de l'action, même si les personnages paraissent en être détachés. Là aussi, Eliot se tient sur la réserve la plus prudente. La terminologie, les images, les développements qu'on attendrait, tout cela reste implicite — et ce ne sont pas les quelques allusions au diable ou à Dieu qui pourront guider l'auditeur non averti. Les expressions employées sont celles qui viennent aux lèvres de tout le monde, qu'on soit agnostique ou croyant. Il serait vain d'aller chercher — comme tel critique américain³ — dans la symbolique des noms et dans les exclamations comme *Il faut que ce soit le diable*, la clé d'une interprétation ésotérique. Tout se passe comme si Eliot avait voulu, à la

3. William ARROWSMITH, "English Verse Drama : The Cocktail Party", *The Hudson Review*, Autumn 1950.

manière de Socrate, nous amener à ce qu'il tient pour la vérité sans jamais aborder franchement la discussion, ni, une fois pour toutes, nous informer de l'objet de sa recherche. Tout se passe comme si, pour écrire une pièce reposant sur une conception chrétienne du monde, il avait choisi d'écrire une pièce qui serait aussi peu que possible fondée sur une telle conception. De même que la poésie invisible donne forme à la texture du langage, la pensée chrétienne sous-jacente constitue la substance intime de l'œuvre. En somme, à l'inverse de M. Jourdain, nous goûtons la poésie sans le savoir, et nous sommes conduits à une méditation religieuse sans le vouloir. Comment, sur le plan artistique, la synthèse s'opère-t-elle? Voilà le problème qui se pose au critique.

Tant de précautions, certes, nous déroutent. Le premier acte apparaît pure comédie de salon. Mais, dans cette comédie, quelques éléments insolites dès l'abord, et d'autres qui le deviendront à mesure que l'action se déroulera. Cet invité anonyme, pour commencer — dont il est difficile de pénétrer la personnalité, et de comprendre le rôle. Il boit du gin, il n'a pas l'air de connaître les histoires ni les personnes dont on s'amuse; il observe, il écoute, puis tout à coup, lorsqu'il se trouve seul avec Edouard, son mystère banal prend des proportions inquiétantes. C'est à lui qu'Edouard va confier le secret qui faisait planer un malaise sur la cocktail-party : sa femme l'a quitté ce jour même, sans autre avertissement qu'un billet. Désarmé, Edouard, en quête de sympathie, d'un conseil, s'aperçoit qu'il a besoin de sa femme, et qu'il désire son retour. Avec une belle assurance, l'anonyme lui promet ce retour pour le lendemain. Insolites aussi les bavardages inconsidérés de Julia, qui nous apparaît comme une vieille folle, et l'insistance immodérée que met Alex à rendre service. Insolite, la rare incorrection de l'anonyme qui sort en chantant un air obscène au nez de Julia revenue sous un prétexte futile. Insolites l'omelette ratée, la bouteille de champagne, le coup de téléphone — à mesure que les incidents de comédie légèrement absurdes se succèdent, la situation se complique. Nous apprenons ainsi que Pierre Quilpe est amoureux de Célia — et à qui vient-il le dire? à Edouard, qui est lui-même son amant. Célia, à son tour, revient pour se libérer du malaise qu'elle a senti peser sur la réunion : elle apprend qu'Edouard, loin de se croire délivré par le départ de sa femme, ne peut faire face à la situation, et qu'il ne désire pas refaire sa vie avec elle. Tout respire la faillite, la déception, l'incertitude : les personnages que réunit la cocktail party sont, ou bien des comparses dont les gestes et les paroles futiles ne méritent pas encore qu'on s'y arrête, ou bien des êtres déconcertés, au bord de la ruine, qui ont raté leur vie, raté leur amour, perdu leurs espoirs et leurs raisons de lutter, et qui restent comme hébétés, les yeux grands ouverts sans voir, devant un présent dont ils ne comprennent pas le sens. Seul l'anonyme a réussi sa sortie sur une impertinence que nous ne pouvons pas encore nous expliquer. Acte brillant, bien conduit, plein de surprises, qui embrouille admirablement la situation, digne, tout à fait, d'une

comédie de boulevard qui serait seulement un peu plus subtile que les autres, un peu plus pleine, car déjà les personnages en ont assez dit pour nous attacher à eux. Le plan mondain de l'action, toutefois, est parfaitement clair : un homme entre deux femmes, et une femme entre deux hommes, plus un monsieur grave et futé qui en sait plus long qu'il n'en dit. On voit d'ici "l'analyse psychologique" qu'on pourrait en faire, et ainsi de suite — si l'insolite dont j'ai parlé, et quelques autres détails ne nous mettaient la puce à l'oreille.

"Personne", dit l'anonyme, "*n'aime rester avec un mystère sur les bras*". Le toast porté par Célia nous laisse perplexe : "*A qui devons-nous boire?*", demande Edouard. — "*Aux gardiens*", répond Célia, et elle ajoute (c'est de circonstance, puisque Julia l'emmène) "*il se peut que même Julia soit un gardien*". On n'ose pas, ici, traduire par *ange* gardien — car Célia ne le dit pas explicitement. Mais c'est déjà, sous cette forme ambiguë, un appel, sinon au surnaturel, du moins à quelque intervention extérieure, bienveillante et protectrice, pour aider les personnages à résoudre les perplexités de leur âme — un mot clé qui va être fort utile aux actes suivants.

Le retour de Lavinia au jour prévu (le lendemain) qui occupe la fin du premier acte (et ici, peut-être y a-t-il un défaut de construction) donne lieu, après quelques intermèdes bouffons qui servent à nous éclairer sur le rôle de Julia, à la grande scène entre Edouard et sa femme retrouvée. Tous les invités de la veille, convoqués par un télégramme mystérieux que Julia, soupçonnée d'en être l'auteur, a attribué à Lavinia mais qu'elle se refuse à expliquer (c'est à elle — Lavinia — de deviner) se retrouvent pour assister au retour de Lavinia. Nous apprenons, du moins, que Pierre a décidé de partir pour l'Amérique (il a renoncé à aller plus avant avec Célia) et que Célia, elle aussi, consommée sa rupture avec Edouard, a pris une décision analogue. De ces deux départs corollaires, l'un, celui de Pierre, prend le sens d'une fuite devant la responsabilité d'une situation dont il ne peut assumer le poids, l'autre, celui de Célia, ne s'expliquera pleinement que plus tard. Mais la réunion des deux époux n'entraîne pas leur réconciliation. Ils s'accablent, au contraire, de sarcasmes, se reprochent mutuellement leur incompréhension réciproque, leur sécheresse de cœur, leur assurance égoïste qui a toujours rendu impossibles d'authentiques rapports humains entre Edouard et Lavinia. Misérable tragédie du couple — encore une fois *there was no ecstasy* — qui laisse Edouard aux bords de la crise nerveuse, un Edouard irrité, défait, rongé par son frein, et ne comprenant pas pourquoi il a souhaité le retour de cette femme, aussi loin de lui qu'il l'est d'elle, et dont le seul art semble être celui de l'exaspérer. En cette fin du premier acte, tout fuit, tout s'effiloche — tout conduit à une impasse, et notre seul espoir réside en la connivence — insolite, une fois de plus — entre la prétendue vieille folle et le cuisinier amateur.

Du moins, les problèmes individuels sont-ils bien posés. L'expérience américaine sera-t-elle une solution pour Pierre Quilpe? Où va Célia? Le ménage

Chamberlayne sortira-t-il de l'impasse? Quilpe va disparaître de la scène, et courir son aventure superficielle tout seul. Mais, les complices, Alex, Julia, et l'anonyme — qui sort de l'anonymat et se révèle être le docteur Reilly — vont prendre en main les destinées du couple et de Célia.

Nous nous retrouvons dans le cabinet du docteur. Les consultants sont attendus, suivant un scénario bien réglé. Edouard, d'abord, qui, incapable de supporter plus longtemps l'atmosphère orageuse que crée l'agressivité accrue de sa femme, a cherché refuge dans son club. Poussé par le désespoir, et la terreur de la "mort de l'esprit", il a accepté, sur les conseils d'Alex, de se livrer au docteur. Pareillement, Lavinia, ignorant jusqu'à la confrontation subite qu'elle va y rencontrer son mari, se confie au psychiatre. L'un et l'autre cherchent un remède à leur "dépression nerveuse" — et ne s'attendent guère à la mise à nu implacable que le praticien des âmes va leur infliger. Suivant les règles normales d'une thérapeutique connue, Reilly les fait jouer au jeu cruel de la vérité. Si Lavinia, grâce à son instinct de femme, n'ignorait rien des relations entre Célia et son mari, celui-ci n'avait pas percé à jour les rapports de sa femme avec Pierre Quilpe, ce même Quilpe qui se disait, il y a quelques jours, si entiché de Célia. La frivolité, ni le mensonge ne sont plus de mise. Chacun se voit maintenant tel qu'il était : incertain de la valeur relative des gestes personnels, cherchant maladroitement des solutions illusoires à l'angoisse individuelle de la solitude, incapable de susciter, ou d'éprouver, selon le cas, un amour valable : Lavinia voyant Pierre lui échapper, Edouard se rendant compte que ses sentiments pour Célia sont frappés de caducité. Ils se retrouvent face à face, irrités et humiliés de leurs propres mensonges risibles, se rendant à l'évidence qu'ils n'ont possédé que des ombres dans un paradis artificiel et qu'il n'est d'autre solution pour eux que de faire contre mauvaise fortune bon cœur. C'est la normalité qui est effrayante, lorsque la qualité manque aux âmes, et qu'elles croient pouvoir se tirer d'affaire en empruntant aux conventions le masque commode de la lâcheté. N'avouez jamais, dit l'avocat du diable — il est un moment, pourtant, où l'aveu soulage : celui où le sentiment de l'échec dépasse la capacité de dissimulation que la honte n'agrandit pas indéfiniment. Pour eux, la retraite dans une "maison de santé" est inutile : il faut qu'ils réapprennent à vivre en commun, une fois le masque abattu.

Mais est-ce le couple Edouard-Lavinia qui intéresse le plus Eliot? Si loin que le docteur Reilly pousse son analyse, il ne découvrira que des turpitudes mineures, qui ne sont pas justiciables d'un traitement exceptionnel. L'absence déprimante en eux de tout sens du divin, ne serait-ce que "l'extase" apparemment laïque qui peut jaillir de la confrontation banale de sentiments affectueux, les marque pour l'aventure quotidienne d'une vie, précisément, sans aventure. Nous comprenons qu'ils vont rester sur le plan des femmes de Cantorbéry, sans avoir, comme elles, le pouvoir d'accéder par l'intuition à un ordre de choses qui les dépasse infiniment. Ils sont promis à une souffrance et à des joies à leur mesure — nous verrons plus loin la place qu'ils occupent

dans l'échelle des valeurs éliotiennes. Mais Célia? — Elle vient, elle aussi, à la confession, telle que nous l'avons déjà vue, directe et fervente, mais meurtrie et désespérée. D'elle émane une grande force, celle de la sincérité. Son abandon est total, sa confiance ne connaît point de réserves. La pudeur qu'elle met à s'offrir en malade au ministère du guérisseur contraste à un si haut degré avec les récriminations suffisantes du couple Chamberlayne, qu'elle la désigne d'emblée à un traitement particulier. Le mal dont elle souffre lui paraît ridicule à avouer, tant il est banal, et peut-être étrange. Un sentiment de solitude d'abord, sans doute aggravé par sa récente rupture, mais plus ancien, plus profond, qui la ronge aux racines de l'âme :

*... ce qui m'est arrivé m'a rendue consciente
Du fait que j'ai toujours été seule...*

— mais surtout un sentiment plus indéfinissable, qu'elle n'essaie point de rattacher à un contexte religieux, le sentiment du péché. Nous touchons ici au point crucial. Avec quel soin Eliot évite toute terminologie religieuse, mais avec quelle clairvoyance il conduit son analyse. Le désespoir de Célia n'a pas pour origine le remords d'avoir entraîné Edouard à l'adultère. Ce n'est pas l'immoralité de l'acte en soi qui la tourmente — c'est plutôt sa futilité, le sentiment de l'échec, le sentiment "qu'il n'y avait pas eu d'échange réciproque", le sentiment de l'irréalité de la chose. Etreindre le vide. Se donner à rien. Chercher un trésor absent dans une forêt de rêve. Quête d'un Graal qui n'existe pas. Mais s'il n'existe pas, pourquoi se sentir coupable de ne pas l'avoir trouvé? Telle est l'inquiétude fondamentale qui ravage son âme exigeante. Célia a besoin d'une foi, elle a besoin de croire que le trésor existe, et qu'il est possible de le trouver. Est-ce là représentation symbolique du mal contemporain, qui consiste à vivre avec des ombres, à ne saisir que l'absence, pour accuser ensuite l'insaisissable de jouer au plus fin avec nous? — réduction par l'absurde d'un problème insoluble autrement que par la foi? — Chasse aux fantômes par d'autres fantômes, comme on en voit dans les dessins animés? Sous une forme différente, le problème de Célia se ramène à celui d'Henry dans *la Réunion de Famille*. Elle met cependant plus d'alacrité à reléguer au second plan la notion de la culpabilité personnelle, et elle prend ainsi une valeur exemplaire plus immédiate. C'est pourtant sur le plan personnel que la solution peut être trouvée.

Ici se place le choix. Deux voies sont offertes : celle qu'ont prise les Chamberlayne — le retour à la vie routinière, aux humbles devoirs des femmes de Cantorbéry, qui implique l'abandon de la quête au trésor? et même l'oubli du trésor — et la voie inconnue, qui "requiert la foi" le long de laquelle on voyage en aveugle, vers une destination indéterminée — la voie sur laquelle s'est engagé Henry, où l'on ne sait ce qui lui est advenu. Chez Célia, et chez Henry, même impossibilité à choisir les chemins uniformes que l'on peut décrire en termes familiers. Henry, peut-être, aurait pu dorloter ses Euménides

sous le confortable toit de Wishwood. Célia, pas plus que lui, n'accepte la longue patience des êtres marqués pour l'obéissance aux lois médiocres de la condition humaine. Ce sont des êtres prédestinés au salut par la voie de la souffrance et du sacrifice, qui va la conduire, elle, au martyre. Elle choisit, sans hésiter, la voie la plus difficile, la traversée du désert semé d'embûches sous le soleil implacable — solitaire avec sa vision et sa foi, à la poursuite de ce qu'elle a cherché là où il ne le fallait pas. Le thème du désert, qui appelle invinciblement celui du soleil, réapparaît ici avec toute la réserve voulue par Eliot, mais avec autant de force que dans la *Réunion de Famille*. Cette voie, nous la connaissons : c'est celle de la sainteté. Le désert, c'est la solitude, la lutte desséchante contre les ombres, avec les seules ressources de la volonté et de la foi, ressources personnelles, intérieures, qui valent ce que vaut l'individu, et le soleil c'est l'omniprésence divine, qui peut brûler tout ce qu'il touche. Les deux voies, cependant, peuvent conduire au salut. La première aussi, est "une bonne voie" — où la solitude n'est pas moins grande, mais où la communion est également possible. Toutes les deux, d'ailleurs, sont nécessaires, et la seconde est l'apanage de quelques âmes rares, exceptionnelles, dont le courage ne faiblit pas.

Une telle dichotomie des âmes ne laisse pas d'être inquiétante, bien qu'elle fasse, cette fois-ci, la part belle au plus grand nombre. L'expérience de rachat, de purgation, que les Chamberlayne s'imposent avec une bonne grâce un peu forcée, est la seule expérience religieuse dont ils soient capables. Edouard est défaillant vis-à-vis de lui-même comme il l'a été en face de Lavinia et de Célia. Lavinia, avec plus de tempérament que son mari, mais qui a la mauvaise foi irritée des femmes qui sentent leurs victoires leur échapper, n'est guère capable non plus de gravir les cimes. Leur fonction à tous deux sera d'offrir des cocktail-parties réussies. Quant à Célia, pareille à Becket, à Henry, elle a le haut privilège de la plus haute vertu : son expérience religieuse n'est pas celle des compromis. Une soif d'absolu la dévore que le don total de soi seul peut étancher. La distinction suprême avec laquelle elle a réagi devant la lâcheté d'Edouard sera la marque indélébile de son attitude devant la mort : elle est de celles qui refusent de fuir. Sa vie est une Passion.

Avec ces deux actes nourris, pleins de résonances, et parfaitement bien conduits, la partie proprement dramatique de la pièce s'achève. Deux ans s'écoulent : il nous reste à voir les résultats de l'expérience. Le troisième acte ne remet rien en question, et n'apporte rien de nouveau. Sans lui, cependant, la comédie aurait quelque chose d'incertain et d'inachevé. Eliot n'a pas voulu nous laisser sur l'impression de malaise qui suit inévitablement le départ d'Henry dans la *Réunion de Famille*. Les incantations finales, pour belles qu'elles soient, n'en sont pas moins troublantes. Il faut finir ! Ici un tiers de la pièce est consacré à des constatations de fait qui satisfont notre curiosité plus qu'elles n'ébranlent en nous d'émotion dramatique appropriée. Il est vrai que la pièce est appelée "comédie", et nous sommes désireux de connaître

les effets de la cure sur les "malades" respectifs. Il est vrai aussi que ce que nous connaissions d'eux laissait prévoir la stabilisation du ménage Chamberlayne et le sacrifice de Célia. L'ironie bienveillante d'Eliot s'exerce sur les Chamberlayne avec tout juste ce résidu imperceptible de mépris qu'ils ont autrefois mérité. Les vertus négatives demeurent l'indispensable armature de la réussite des cocktail-parties, mais la tolérance, la sollicitude affectueuse les étayent aussi. Les Chamberlayne ont ouvert les yeux sur leurs faiblesses, et ils sont capables de voir autour d'eux avec plus de justesse, plus de clarté. Ils sont capables de comprendre le sens de la mort de Célia. Car Célia est morte, elle que nous aurions souhaité revoir. On voit très bien ce qu'un écrivain français, ayant rencontré un personnage comme elle, aurait fait d'un tel rôle. Il ne l'eût pas, je crois bien, laissé disparaître et mourir à Kinkanja de sa belle mort de martyr. C'est l'honneur d'Eliot — et peut-être sa faiblesse de dramaturge — de n'avoir utilisé ce personnage exceptionnel qu'autant que sa vie et sa mort comportaient un enseignement, prenaient un sens dans le dessein général de son œuvre. Le choix une fois fait, il nous suffit de savoir qu'elle ne pouvait le renier. Becket meurt sous nos yeux, et la beauté de sa mort se pimente du condiment violent — mais vulgaire — de la brutalité des chevaliers. La mort de Célia, qui comporte un élément d'horreur encore plus saisissant s'il est possible, nous est contée, avec une apparente insensibilité qui en rehausse le surnaturel. Au sein de l'harmonie domestique restaurée, dans le luxe un peu frauduleux de la cocktail party (il y a un extra!), devant ces personnages bavards ou sententieux, la mise en croix sur la fourmilière d'une Célia vouée aux pestiférés, prend un relief surprenant. Encore une fois, la tragédie que nous frôlons est dans l'implicite, dans l'inexprimé. Mais nous en avons froid dans le dos.

La mort de Célia, subitement présente dans l'assemblée des buveurs de cocktails, provoque quelques remous de conscience chez Edouard et Lavinia, qui se sentent, de quelque façon, responsables de sa mort. Mais le docteur, vaguement mystique — mystique en trompe-l'œil : il cite Shelley — les apaise avec l'assurance de son rôle. Devant cette société témoin, elle prend la valeur d'un symbole trop riche et trop lourd à porter. Que reste-t-il à faire, sinon parler d'elle de temps en temps? — les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs... et Pierre Quilpe qui a cru mûrir pendant ces deux ans, lui qui désirait la revoir plus qu'eux tous, songe que, peut-être, il ne s'intéressait qu'à lui-même. Mais c'est dans l'étrange communauté de Kinkanja que la vie et la mort de Célia se chargent d'un sens plus incisif. Eliot, certainement, n'a pas inventé cette étrange contrée sans raison. Curieux pays où les singes sacrés sont mangés par les indigènes chrétiens, lesquels, à leur tour, sont dévorés par les païens, qui mangent ainsi du sacré à la seconde puissance; singulier entremêlement de mystique et de sauvagerie, où l'ordre chrétien essaie dangereusement de s'insérer dans la relativité des tabous, tandis que l'ordre politique — représenté par le gouverneur et Alex qui s'y trouvait en mission — essaie vainement de les concilier. Le martyr de Célia

est le triomphe de l'ordre chrétien. Dans la société de Kinkanja comme à Londres, le problème religieux prime le politique. Vaille que vaille, les Chamberlayne ont émergé du crépuscule diffus de l'égoïsme où ils baignaient. Coûte que coûte, Célia est entrée dans la grande lumière du renoncement et du sacrifice. Le prix que paie la ferveur aux sauvages encore sub-humains, qui dira jamais l'intérêt qu'il portera? Dans la trame générale de la création, voici Célia devenue à son tour "gardien", comme les Chamberlayne, du haut de leur nouvelle sagesse, vont jeter sur Peter Quilpe les regards bienveillants de ceux qui savent, si peu que ce soit, la valeur de l'humilité, et l'inanité de l'amour de soi.

Tel est, semble-t-il, le sens de cette pièce, que T. S. Eliot a si prudemment enveloppé de réticences qu'on se laisse aller, en voulant l'expliquer, à mettre la charrue avant les bœufs. Mais comment la juger, sinon en fonction de ce qu'Eliot a voulu faire et dire? — Non qu'il ait voulu écrire une pièce d'idées — les personnages à construire l'intéressent autant que la pensée : les pièges qu'ils nous tendent en sont la meilleure preuve. Les "réalistes" ont pu reprocher à Eliot le manque d'unité de ceux d'entre eux qu'il prépose à la sauvegarde des autres. Au premier acte, Julia apparaît bien comme la vieille folle bavarde et importune qu'elle n'est pas, Alex est un raseur, et l'anonyme un quidam qui s'entoure de mystère, peut-être pour se rendre intéressant. Les multiples entrées et sorties de Julia frisent le vaudeville, et l'inconvenance de l'anonyme qui parodie l'air obscène du borgne Riley⁴ ne nous prépare guère à l'imaginer guérisseur d'âmes. Le seul avertissement qu'Eliot nous donne de la complicité bienveillante des trois "gardiens", c'est l'indication que l'anonyme a été invité chez Edouard par Julia. Et ce n'est qu'au second acte que nous pouvons nous expliquer l'insolite des incidents et le déconcertant des caractères. Mais le reproche est futile, et point n'est besoin d'avoir recours à des subterfuges allégoriques ou psychanalytiques pour dissiper l'apparente incohérence. Les trois personnages qui se sont ligüés pour le salut des Chamberlayne et de Célia paraissent des comparses de comédie : en effet, ils jouent un rôle, ils portent un masque, pour Edouard, Célia et Pierre Quilpe. S'ils se présentaient tels qu'ils seront au second acte, comment croire qu'Edouard, mari bafoué et très malheureux, mais aussi irrité — se laisserait manœuvrer comme il le fait? La comédie est bien jouée, voilà tout — et il faut que le spectateur soit dupe. Notez les précautions que prennent les conspirateurs pour amener les "malades" chez le docteur. Si, à ce moment-là, nous devenons, nous aussi, les complices de l'auteur, c'est à eux d'en faire la découverte, et lorsqu'ils s'en avisent, il est déjà trop tard, ils sont engagés dans une voie d'où il n'est plus de retrait. Si l'on adopte ce point de vue, l'inconsistance disparaît, et pourquoi le spectateur intelligent s'en plaindrait-il?

De même, je ne crois pas qu'il faille aller trop loin dans la dénomination allégorique des personnages. On dit que le docteur symbolise le prêtre plus

4. L'équivalent de la chanson serait, si l'on veut, *Les Trois Orfèvres*.

qu'il n'est médecin, que sa méthode d'investissement des âmes n'est autre que la technique préparatoire à la confession, dût-il parfois employer les méthodes du diable. Soit — mais la fonction de clairvoyance et de protection qu'il assume avec ses deux partenaires est encore plus importante; il voit clair dans le jeu, et dans les âmes des autres, et il leur ouvre les yeux. Sans doute n'est-il pas le "voyant" parfait, qui pénétrerait tous les mystères et pour qui les desseins de la destinée n'auraient pas de secrets. S'il faut attribuer quelque valeur symbolique aux allusions éparées çà et là dans le texte sur la voyance, on se souviendra qu'il désigne un borgne (*one-eyed Riley*) dans sa chanson — c'est lui, *et* c'est aussi le borgne de la chanson — et que Julia est en difficulté avec ses lunettes. La citation de Shelley, dont le rôle dramatique est de renforcer l'intensité du récit qu'il fait de sa divination du destin que sa ferveur prépare à Célia, rappelle la vision du mage Zoroastre. Il ne voit pas jusqu'au bout, mais il voit plus loin que les autres, roi borgne dans le royaume des aveugles. Mais la vision suprême lui échappe : elle est réservée à de plus purs que lui. Sa thérapeutique consiste donc en une mise à nu, progressive, intelligente et, lorsque le sujet le mérite, un peu narquoise. Ce n'est pas à lui de choisir la solution : il n'a d'autre pouvoir que d'offrir une alternative, et le choix ne peut s'exercer que dans la lumière, fût-elle imparfaite, qu'il projette dans des recoins de l'âme encore inconnus des sujets qu'il s'est donné pour mission de ramener à la santé spirituelle. C'est après tout, son métier, un métier laïque — la convention du médecin doit suffire à expliquer son rôle, même si nous pouvons penser que ce n'est qu'un déguisement.

Eliot veut ainsi courir la chance du compromis entre le fond chrétien de la comédie et le masque laïque et réaliste qu'il lui impose par nécessité dramatique, de la même manière qu'il a constamment tendu à la fusion du langage parlé et du rythme de la poésie. Le thème du "gardien" qui plane sur toute l'intrigue reste, au fond, la seule convention, mais combien révélatrice, de laquelle il nous faille nous accommoder pour entr'ouvrir la porte du surnaturel. Mais une fois la chose admise — de même que nous admettons le titre — la richesse intérieure ne saurait nous échapper, pour peu que nous soyons attentifs à ce qui se dit. Aucune question ne reste sans réponse, et tout trouve son explication. A l'intérieur du système qu'il a choisi, Eliot s'est efforcé à la simplicité, à la clarté. Peut-être même la pièce est-elle trop intelligemment menée, et la part faite à l'émotion n'est-elle pas assez grande. Les misères conjugales des Chamberlayne et le succès de leur réconciliation s'équilibrent malaisément avec la déception désespérante et la passion de pureté qui conduisent Célia à sa mort. Nous pensons qu'elle méritait mieux que l'attendrissement passif, si pénétré qu'il soit, de ses anciens amis — et sans doute, si Edouard l'avait vraiment aimée, ou Lavinia vraiment haïe, l'action, à ce point aurait pu rebondir. C'est là ce qui nous gêne le plus. Dans le dessein général de l'œuvre, cette mort sert à quelque chose, elle sert même par delà l'œuvre — mais, du point de vue dramatique, nous sentons comme

un manque à gagner : à peine avons-nous entrevu la richesse de son caractère qu'il nous faut la perdre, tandis que les Chamberlayne nous restent, régénérés, mais impuissants à nous émouvoir, et les "gardiens" s'en vont chez Gunning — trois petits tours — qui sait, pour prendre en charge d'autres âmes. Nous regrettons un commerce perdu avec cette fille de feu, nous regrettons les émotions qu'elle aurait pu nous donner. Nous avons un peu l'impression de sortir d'un rêve imparfait. Les autres, en tout cas, sont là, assez réels, assez quotidiens pour nous redonner confiance — à nous qui leur ressemblons plus que nous ne ressemblons à Célia! — et Célia, hors d'atteinte, impolluable pour tous les Edouards de la terre, prend dans sa solitude de morte sa haute valeur de témoignage absolu.

Mais est-ce ainsi qu'Eliot voudrait nous voir interpréter la pièce? Si consciemment qu'il y ait travaillé, nous a-t-il conduit là où il le voulait? Ne s'est-il pas trouvé lui-même gêné par ses personnages, gêné par les contradictions inhérentes à son sujet, gêné par l'imperfection même du monde qu'il a voulu représenter dans une action dramatique ambivalente? Pouvons-nous dire que *Cocktail Party* marque un progrès sur la *Réunion de Famille*? Dans le système dramatique d'Eliot, certainement oui. D'aucuns pourront préférer la *Réunion*, dont l'unité de dessein est plus évidente, la poésie plus immédiatement perceptible — quitte à tenir la pièce pour une "moralité" contemporaine. Avec celle-ci, Eliot s'éloigne de la "moralité" et de l'usage des personnages choriques pour évoluer vers ce qui voudrait être un théâtre de caractères, sans cesser d'être un théâtre hautement intellectuel et profondément religieux. Je crains qu'il ne lui faille encore par la suite accentuer son choix. Si réels que nous soient apparus les personnages de la *Cocktail Party*, Eliot n'est pas allé jusqu'au bout de leur réalité. Ce qui est évident pour Célia — et, avec elle, peut-être notre nostalgie de sa pureté et de sa force nous incite-t-elle à la regretter trop vivement — l'est à un moindre degré pour les autres. Le compromis que nous notions plus haut entre le fond et la forme, entre le langage parlé et le rythme poétique, nous le retrouvons encore dans la notion même du personnage. Je ne voudrais pas user du terme "psychologie", que je n'aime guère et que je considère comme un faux ami du critique, mais il est très difficile de tenir la proportion juste, à une époque où les conventions de la dramaturgie sont hésitantes pour ne pas dire informes, entre les diverses fonctions du personnage et sa vitalité dramatique, ou, si l'on veut, sa crédibilité absolue. Nous ne pouvons plus croire aux "gardiens" comme on croyait aux "vengeurs", si l'on nous dit trop qu'ils le sont. Et si l'on ne nous le dit pas, nous risquons de ne pas nous en apercevoir, à moins que le personnage une fois créé, ne nous impose, par delà son utilité dramatique, le concept même que l'auteur voudrait que nous en eussions. A situer ses personnages dans le réalisme quotidien, familial, à leur faire parler un langage aussi discrètement "poétique" qu'il se peut, Eliot court le risque de nous voir devenir trop exigeants sur leur nature même, et sur leur comportement. C'est parce qu'il a superbement réussi avec l'artifice que

nous souhaiterions qu'il s'en dessaisisse. Nous avons l'impression d'être confrontés avec des êtres qui ne sont pas parvenus à l'existence indépendante de celui qui les a créés. Ils tiennent encore à lui par un geste, par une formule, par un clignement d'yeux. Une vraie complicité n'est possible que dans un complet détachement. Il faut que le cordon ombilical soit tranché pour que le fils s'oppose à la mère et que le monde lui appartienne en propre. Les personnages "poétiques", et voulus tels, appartiennent au poète, et ne font qu'un avec lui. Ils gravitent dans son monde à lui, on ne saurait les détacher de lui, ils absorbent sa vie, et leur vie devient la sienne. Cette identité n'est possible que dans un absolu — on ne peut les juger dans le relatif, on ne saurait les planter dans un milieu où ils perdraient la respiration. Mais le personnage "réaliste" que l'on charge d'une fonction ou d'un message, ne doit pas être dépassé par sa fonction ou son message. Il faut aussi qu'il y ait identité parfaite et que le reste vienne par surcroît. Il faut qu'il soit exactement ce "corrélat objectif" qu'Eliot ne trouve pas dans Hamlet. Les personnages de la *Cocktail Party*, Célia mise à part, nous paraissent imparfaits, et peut-être pauvres, pour avoir mission, précisément, d'entourer Célia. Ou peut-être alors, aurait-il fallu écrire une tout autre pièce, ce qu'Eliot, manifestement, n'a pas voulu faire. Il se peut que l'imperfection, la pauvreté spirituelle de ce monde *soient* le "corrélat objectif" de l'angoisse éliotienne devant une société qui ne s'attache plus aux valeurs chrétiennes que dans le sub-conscient, et qui n'ose même plus feindre qu'elles donnent leur seule valeur à la vie. Là serait le drame profond de la civilisation occidentale contemporaine, et le théâtre d'Eliot prendrait alors une valeur de témoignage qui dépasserait sa valeur esthétique propre. On comprend son goût pour les Becket, les Henry, les Célia. Eux peuvent être plus que les gardiens, les sauveurs. Mais il reste l'immense foule des femmes de Cantorbéry, des oncles obtus et des Chamberlayne. Leur voie est la bonne — à condition qu'ils comprennent et acceptent leur solitude, c'est-à-dire leurs limites, tout en accomplissant la tâche qui leur est dévolue, dans la routine des relations humaines, avec la tolérance de la tendresse et un minimum de désintéressement. Mais pour qu'ils nous émeuvent, il faut les dévêtir de leur masque d'irréalité commune, il faut qu'ils soient moins des types que des individus, que leur réalité dépasse leur utilisation dramatique. La primauté de l'idée doit s'incliner devant la primauté de l'émotion. D'où pourrait nous venir l'émotion, sinon de la façon particulière à chacun de résoudre le conflit dans lequel il est engagé, de mettre un terme à son angoisse et de trouver la voie de son salut? Il n'y a pas deux façons, il y en a mille, et la sainteté même est soumise à ce relatif. "Nous sommes des étrangers", dit Eliot dans la pièce — c'est cet exposant d'étrangeté qui nous isole, nous individualise, et nous rend dignes de figurer dans une œuvre d'art. Un rien — comment dire? — qui tout à coup éblouit. Alors, la partie est gagnée pour l'artiste et aucune faute mineure ne peut lui ôter sa victoire.

H. FLUCHÈRE.

ÉTUDES CRITIQUES

ROBERT FROST, POÈTE LYRIQUE

En publiant de son vivant une édition de ses œuvres sous le titre de *Complete Poems*¹, après deux volumes de *Collected Poems* parus en 1930 et 1939, Robert Frost nous invite, semble-t-il, à considérer son œuvre poétique comme achevée et à porter sur elle un jugement d'ensemble. Il est normal qu'un auteur se donne la satisfaction de rassembler des pages écrites à des dates très diverses en un volume unique : même un écrivain aussi modeste que Robert Frost peut en éprouver quelque fierté. Il n'est pas mauvais non plus que, de lui-même, l'auteur à qui l'âge interdit désormais d'espérer se renouveler inscrive au bas des pages qu'il livre à la postérité le mot : Fin. Le geste n'est pas si fréquent : raison de plus pour saluer une sagesse qui n'est, d'ailleurs, souvent, que prudence bien entendue.

*
* *

Il y a bien aussi quelque risque pour l'auteur à publier de son vivant ses *Œuvres complètes*. Rapprocher sous une même couverture des créations littéraires échelonnées tout au long d'une vie, c'est s'exposer à en faire ressortir plus vivement les inévitables inégalités. On n'est pas inspiré tous les jours, peut-être pas même tous les ans. Et, à peu de chose près, la courbe de l'inspiration, identique chez tous les écrivains d'un même ordre, passe par un maximum pour fléchir avec les années. Dans le cas de Frost, il m'a paru, après lecture attentive de l'ensemble de l'œuvre, que l'art du poète ne marquait pas de progrès sensible après 1936, date de la publication de *A Further Range*, dernière œuvre où, selon moi, se retrouve dans toute la plénitude de sa force créatrice le Frost que nous connaissons depuis une trentaine d'années et que nous aimons. Certes, dans plus d'un passage plein de malice et de verve des poèmes groupés sous le titre de *A Witness Tree* ou de *Steeple Bush*, comme dans la vivacité spirituelle du dialogue des deux derniers recueils, *A Masque of Reason* et *A Masque of Mercy*, nous reconnaissons l'homme, toujours aussi alerte, avec même une pointe d'ironie plus piquante que par le passé, et le trait plus vif, peut-être. C'est sans doute là ce que le critique américain Yvor Winters a voulu souligner lorsqu'il a écrit² : "Frost has a genuine gift for writing... and this gift emerges more clearly in his later work than in the earlier". Peut-être les dernières œuvres de Frost sont-elles, en effet, plus explicites, plus clairement élaborées que les œuvres antérieures. L'esprit raisonneur, l'esprit didactique, l'esprit tout court, prendront peut-être plus de plaisir à ses derniers dialogues. Mais j'avoue que je donnerais volontiers tous ces traits d'esprit et toute cette subtile ingéniosité pour retrouver

1. *Complete Poems of Robert Frost*, London, Jonathan Cape, 1951.

2. *Sewanee Review*, Vol. LVI. Autumn, 1948. "Robert Frost : or, The Spiritual Drifter as Poet."

ce que Frost nous a donné entre 1913 et 1936 et que rien ne peut remplacer : de la poésie.

*
* *

J'imagine qu'il doit être bien difficile pour un poète de reconnaître quelle est au juste sa voie et de s'y tenir, et il faut avouer que la critique ne l'y aide pas toujours, parce que chaque critique se fait de la poésie une idée particulière et juge le poète en fonction de cette conception personnelle. Yvor Winters qui apprécie la clarté un peu sèche des dernières œuvres de Frost et le félicite d'en venir à des constructions plus serrées, plus rationnellement rigoureuses, a un mot qu'il veut assez dur pour caractériser l'attitude et l'art du poète dans l'ensemble de son œuvre : Frost, dit-il, lui paraît un "spiritual drifter", c'est-à-dire un esprit qui s'en va toujours un peu à la dérive dans ses poèmes, sans plan précis, sans serrer les contours des choses, sans rigueur dans la suite des idées. Et certes, on sera de l'avis de M. Winters, mais non pour en faire grief à Frost, pour l'en féliciter plutôt : car si l'on est prêt à reconnaître que Frost, quand il pratique le genre narratif ou didactique, ce qui lui arrive dans ses meilleurs recueils, ne se conforme peut-être pas assez strictement aux exigences de ces genres, on ajoutera aussitôt que ce n'est sans doute pas dans ces poèmes-là que Frost se révèle grand poète, et que la poésie est quelque chose de plus subtil. Pour tout dire, on a l'impression que l'idée que M. Winters se fait de la poésie diffère trop sensiblement de l'idée que semble s'en faire Frost, un poète, pour qu'on accepte volontiers le critérium proposé par le critique américain. "The poet, écrit M. Winters, deals with human experience in words." Rien à objecter à cela. Mais quand il ajoute : "The poet, then, as a result of the very nature of the medium, must make a rational statement about an experience, and, as rationality is a part of the medium, the ultimate value of the poem will depend in a fair measure on the soundness of the rationality", nous ne le suivons plus, du moment où il confond allégrement prose et poésie et fait bon marché de ce qui constitue pour beaucoup de poètes l'essence même de la poésie : l'indéfinissable alchimie qui fait, à partir des mots, quelque chose d'étrange et de riche à la fois qui se laisse difficilement analyser. Et quand M. Winters fait grief à Frost de s'abstenir volontairement de toute clarté dans la pensée ("Frost has wilfully refrained from careful thinking"), nous voyons bien qu'il se réfère toujours à un idéal de prose qui se doit tout entier, en effet, à la clarté, mais non à la création poétique qui est, par essence, d'autre nature.

*
* *

Or Robert Frost lui-même, comme en réponse à des critiques du genre de celles dont il est l'objet de la part de M. Winters, a écrit, en Introduction à ce volume des *Complete Poems*, quelques pages du plus grand intérêt et qui touchent à la création poétique telle qu'elle lui apparaît d'après sa propre expérience. On y lit des choses telles que celles-ci, qui peuvent donner à réfléchir à ceux qui croient que le poète peut composer un poème petit à petit par distillation rationnelle : "Granted no one but a humanist much

cares how sound a poem is if it is only *a* sound... The sound is the gold in the ore... It is but a trick poem and no poem at all if the best of it was thought of first and saved for the last. It finds its own name as it goes and discovers the best waiting for it in some final phrase at once wise and sad —the happy-sad blend of the drinking song... For me the initial delight is in the surprise of remembering something I didn't know I knew... Step by step the wonder of unexpected supply keeps growing... Scholars and artists thrown together are often annoyed at the puzzle of where they differ. Both work from knowledge; but I suspect they differ most importantly in the way their knowledge is come by. Scholars get theirs with conscientious thoroughness along projected lines of logic; poets theirs cavalierly and as it happens in and out of books. They stick to nothing deliberately, but let what will stick to them like burrs where they walk in the fields... A poem may be worked over once it is in being, but may not be worried into being." Il est clair que la création poétique n'est pas pour Frost un processus purement rationnel. Il lui est arrivé, depuis 1936 surtout, de faire prédominer le souci de rationalité sur le sentiment poétique, d'abord, aussi, de grands thèmes que son tempérament ne le prédispose guère, semble-t-il, à traiter de façon pleinement satisfaisante. C'est de tout autre manière et sur un autre plan que l'inspiration se manifeste, en général, chez ce poète, et le Frost inspiré, celui qui nous prend par son charme, n'est pas dans ces dialogues ingénieux, voire spirituels, qui savent trop bien où ils vont : il est dans les poèmes lyriques où la sensibilité du poète s'en va sans doute un peu à la dérive, ceux auxquels songe certainement Frost quand il fait la part belle dans la création poétique à l'indéterminé, "où l'indécis au précis se joint".



Insister sur le lyrisme de Frost, c'est à la fois souligner le caractère essentiel de son art et en préciser les limites, qui sont celles de l'homme même. On ne saurait, par exemple, sous prétexte que la nature occupe dans la poésie de Frost comme dans celle de Wordsworth une place privilégiée, et que tous deux se recommandent d'un même idéal de simplicité et de sérénité, en conclure que Frost est le Wordsworth de l'Amérique. On ne voit pas, en effet, que Frost, pénétrant interprète de l'esprit de la Nouvelle-Angleterre, soit en contact aussi intime que Wordsworth avec la conscience nationale de son pays. Son domaine est étroitement limité, ne dépasse guère les montagnes et les vallées du New Hampshire, et la Nouvelle-Angleterre de la côte et de la mer, celle de Melville, celle de Longfellow, celle de E. A. Robinson demeure aussi étrangère à son œuvre que cette côte du Pacifique où le hasard l'a fait naître. De par la nature même de son lyrisme, d'autre part, tout intime et comme purement contemplateur, Frost n'est pas porteur d'un message valable pour tous les hommes et où les événements contemporains se mêlent aux rêveries du poète. L'imprécise rêverie de Frost ne se prolonge pas en une sagesse précieuse pour la conduite individuelle ou pour l'action, comme chez un Emerson ou un Wordsworth. Il ne bouleverse ni ne modifie la vie intérieure de ses lecteurs. Il est de sa nature d'opérer par le charme ce que d'autres opèrent par la puissance. S'il demeure le plus

souvent, comme on lui en a fait grief, le poète des thèmes mineurs, un intimiste de la vie intérieure, c'est que, pour lui, la poésie est avant tout jouissance personnelle, prise de conscience du monde au fil des heures, chant de l'âme ravie qui essaie de rendre au monde un peu de la sympathie et de l'amour qu'elle y puise tous les jours.

Parce qu'il n'y a pas chez Frost de complaisant retour sur lui-même, parce qu'il ne semble pas organiser, en quelque sorte, son lyrisme autour de sa propre personnalité, comme le font volontiers tant d'autres, on a prononcé le mot de "détachement" à propos de son attitude, comme on a prononcé le mot de "réalisme" à propos de son art. Frost, en effet, fait rarement de lui-même le sujet de ses poèmes. C'est le plus souvent quelque objet extérieur, quelque paysage, ou quelque scène émouvante ou pittoresque qui sont l'occasion d'un poème, et son lyrisme est si discret, parfois, qu'il peut, à des yeux distraits ou à une pensée séduite par le pur pittoresque du tableau, passer inaperçu. C'est que le lyrisme de Frost est en relation étroite avec son tempérament, et que nous avons peine, peut-être, à croire au lyrisme d'un homme qui se livre aussi peu. Nos romantiques ne nous ont pas habitués à cette réserve, à cette pudeur. C'est justement cette retenue qui fait le caractère particulier du lyrisme de Frost, sa valeur et son charme. Quand Frost, par exemple écrit :

We love the things we love for what they are,

il n'y a pas là attitude objective en face de la réalité, ni profession de foi réaliste, mais simplement affirmation que la chose en elle-même constitue pour le poète un intérêt suffisant qui se passe fort bien des embellissements de l'imagination et de l'art. Le mot important du vers est le verbe qui s'y trouve répété : là se traduit, discrète, l'émotion personnelle. Dans le minimum de mots, sans rhétorique, Frost a su exprimer et l'amour qui le lie aux choses et la simplicité de ces rapports. Ainsi qu'il le dit dans son Introduction aux *Complete Poems*, les mots d'un poème comptent peu en regard des harmoniques qui s'en dégagent et tout le plaisir d'un poème, tout son prix, sont dans la découverte par une âme de l'âme du poète. Il avait déjà écrit dans "Revelation" :

*We make ourselves a place apart
Behind light words that tease and flout,
But oh, the agitated heart
Till some one finds us really out.*

Ce qui distingue le lyrisme de Frost de celui de la plupart des poètes romantiques, ce n'est pas tellement la nature de l'émotion éprouvée et dont le poète nous fait part : bien des thèmes romantiques se retrouvent chez Frost. L'amour de la nature, la mélancolie, le besoin de solitude, et aussi, inversement, au gré des caprices de la sensibilité, le besoin de se confier à une âme qui le comprenne, ce sont là des thèmes et des attitudes qui nous sont familiers. Certains des poèmes du premier recueil de Frost, *A Boy's Will*, ne se recommandent, même, par aucune originalité particulière. Mais très vite, pourtant, la note personnelle s'introduit, le tempérament de l'homme

s'affirme. De plus en plus, on le voit répugner à l'expression trop directe, trop explicite, des sentiments, il apprend à contenir l'émotion sous une sérénité de surface, à ne la trahir que furtivement, dans un mot, une courte parenthèse, une allusion suggestive. La description est là, précise, colorée, nuancée, qui crée l'atmosphère : d'autres donneraient libre cours à leur émotion. Frost se contente de créer en nous les dispositions favorables à l'émotion. Pour le reste, il fait confiance aux résonances que doivent éveiller en nous les simples mais subtiles harmonies de ses vers. C'est comprendre la poésie en son sens le plus profond que de la concevoir ainsi comme un effort pour recréer chez le lecteur ou l'auditeur, par le jeu subtil des sons, un état d'âme qui prolonge et amplifie celui du poète.

*
* *

Frost échappe donc ainsi, le plus souvent, à ce que Edgar Poe appelait "l'hérésie du Didactisme", à laquelle tant de romantiques ont sacrifié. Yvor Winters croit cependant voir en lui un romantique dans la tradition d'Emerson. Et sans doute, on peut rapprocher des extases d'Emerson l'ardente communion avec la nature qui se lit dans maint poème de Frost. Elle en a la naïveté et la spontanéité. L'émerveillement au seul spectacle des choses, le sens du miracle quotidien sont communs aux deux hommes. Mais Emerson n'en reste pas souvent à ce stade. Il lui tarde d'en dégager une leçon, d'en tirer un argument. L'attitude de Frost demeure plus primitive et plus "pure". Il ne quitte pas le plan de la sensibilité, il cherche, en romantique moderne, à exprimer de son mieux les correspondances entre les choses telles qu'elles se présentent à lui et ses états d'âme. Il ne va guère au delà. La nature, pour lui, ce sera donc simplement son milieu familier, ses champs, sa ferme, le village, la montagne voisine, la réalité de tous les jours, avec les couleurs de cette réalité qui changent avec les saisons. Poète qui se trouve être fermier, il regardera autour de lui et il notera tout ce qui lui paraîtra de nature à provoquer chez autrui des réactions analogues aux siennes, des mouvements de sympathie, de l'amour pour ce qu'il voit, des sentiments plus complexes, parfois, comme l'humour ou l'ironie. Le vent, la pluie, les fleurs, une vache dans un champ, un poulain affolé par la première neige, il n'en faut pas plus pour que Frost s'émeuve, et le poème jaillit, simple, direct, centré sur l'image-clé. Peut-être y aura-t-il un mot, une pensée, qui lanceront l'esprit bien au delà de la scène elle-même, l'enrichiront d'un sens profond. Peut-être n'aurons-nous qu'une vignette sans commentaire. C'est souvent, chez Frost, la tonalité même du poème qui en tient lieu, la note où il se tient, note toujours très concrète, très parlante, très humaine, car Frost conçoit volontiers ses relations avec le monde extérieur sur le plan humain. Il y a chez lui un anthropomorphisme qu'on pourrait croire artificiel, mais qui lui est bien naturel. Humaniser la nature, c'est pour Frost un moyen de la rapprocher de lui, procédé auquel l'humanité a, d'ailleurs, eu recours depuis longtemps. De cet anthropomorphisme, comme de toutes choses, le poète fait un usage très discret. Il sert seulement à maintenir entre la nature et lui un ton d'intimité qui permet à la sensibilité de Frost de se trouver plus à l'aise, et donne plus de chaleur aux sentiments que le poète exprime à

l'égard de la nature américaine, redoutable, dans ses colères, séduisante, au contraire, quand elle se pare, à l'automne, d'un charme mélancolique.

*
**

On a reproché à Frost la médiocrité de ses thèmes. On pourrait, en effet, dresser une longue liste de thèmes majeurs que d'autres ont traités et qu'on ne trouve pas chez lui. Qui s'en étonnerait, sachant ce qu'est pour Frost la poésie? Une certaine passivité est inséparable d'un talent comme celui de Frost. Il ne peut guère prendre pour sujet de ses poèmes que ce qu'il voit. En revanche, ce qu'il voit, il le saisit dans tous les détails et en profondeur. Il ne remue pas d'idées, il dégage d'un homme, d'un paysage, d'une scène, le sens profond, la nature réelle. Seuls, la nature et le vivant l'inspirent. S'il émet un point de vue, c'est toujours à propos de tel homme, de telle rencontre. S'il est devenu le poète le plus représentatif de la Nouvelle-Angleterre, c'est par la puissance de cette adhérence au réel. Yankee d'origine, non seulement il possède en lui les qualités de sa race, mais elles l'ont aidé à donner de ses compatriotes, surtout du peuple des campagnes, des images d'une fidélité totale. Nulle part ailleurs on ne peut trouver un portrait plus ressemblant de la Nouvelle-Angleterre en tous ses aspects, physiques, économiques, humains. La caricature, même, dont Frost use à l'occasion, n'est qu'une exagération de traits fort bien observés. Et quand, inversement, Frost, à propos de telle image évoquée, ou de tel incident, en arrive à dégager, à l'aide de symboles pris dans la vie de tous les jours, les caractères essentiels du tempérament de la Nouvelle-Angleterre, on peut être sûr qu'il donnera la note juste et dans le ton voulu, par une sorte d'harmonie préétablie entre son propre tempérament et celui de son milieu.

*
**

Tirant de lui-même la substance de son œuvre, en contraste parfait avec la poésie savante de beaucoup de ses contemporains qui vit sur une tradition accumulée et ne saurait s'en passer, Frost a un art très personnel. Une fois dégagé des imitations qui gâtent son premier recueil, il a élaboré, par ses seuls moyens, une technique en apparence simple, mais qui l'est, en réalité, moins que bien d'autres, plus complexes en apparence, mais aisément réductibles à un certain nombre de procédés mécaniques. Un poème de Frost est simple au sens où une feuille ou un brin d'herbe sont simples. C'est un tout organique dont l'apparente simplicité dissimule la complexité foncière de tout organisme vivant. L'abstrait n'a pas place ici. Frost ne pratique pas la longue analyse à la E. A. Robinson. Non seulement le concret est son élément, mais la vie même est sa matière, et c'est l'illusion du vivant que Frost tend à créer par son art subtil. Le secret d'un rendu plus fidèle de la vie, il le trouve dans l'expression du mouvement. Il n'est pas le poète de la couleur, et, par là, encore, il se sépare de la plupart des romantiques. Les couleurs chez lui sont plates ou estompées, et la somptueuse variété des teintes de l'automne en New Hampshire n'a rien inspiré à ce poète qui a tant d'effets de neige. C'est que la couleur est immobile. La forme, au

contraire, la silhouette, le trait, les éléments mouvants de la réalité : l'eau qui court, l'arbre que courbe le vent, l'animal qui bondit en liberté, le geste humain expressif, tels sont les points de départ de ses rêveries. Il est bien peu de ses poèmes qui n'expriment le mouvement. Le dialogue même, qui est une forme d'action, a le pas, dans son œuvre, sur la description. Ne désirant ajouter à la vie que le minimum de commentaire, Frost a trouvé dans l'économie de moyens artistiques ainsi comprise une solution dont se satisfait sa sobriété naturelle. Quant à l'alchimie qui fond ces éléments du réel en un tout vivant, il nous en a dit quelque chose dans les pages de son Introduction, et lui-même aurait peine à en rendre compte de façon plus explicite.

*
* *

Si l'on juge un poète sur le contenu purement intellectuel de son œuvre, sur les idées qu'elle brasse et le profit que peut en tirer l'homme pour l'action, on sera tenté de placer un poète comme Robert Frost au second plan. Quelque chose nous dit, cependant, que juger Frost selon un tel critérium, c'est faire la part bien mince à tout ce qui, chez un poète comme lui, constitue l'essence même de la poésie. Rendre avec des mots non seulement la vie en ses aspects les plus extérieurs, mais en ce qu'elle a de plus secret, de plus précieux, et de plus apparemment incommunicable, exprimer l'ineffable avec un tel bonheur que le mystère des couleurs et des sons et leurs impénétrables combinaisons apparaissent clairs comme cristal, même si cela ne doit être pour le lecteur que pure jouissance sans prolongement dans la vie pratique, souhaitons qu'il reste encore des esprits assez dégagés des préoccupations purement utilitaires pour l'apprécier et remercier Frost de nous avoir donné cette joie de notre temps.

Maurice LE BRETON.

PREMIÈRES CRITIQUES DE ROBERT FORST

Robert Frost jouit aujourd'hui, à soixante-dix-sept ans, d'une réputation solide. A quatre reprises, le prix Pulitzer pour la poésie lui a été décerné¹; plus récemment, à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire, le Sénat américain, par une mesure exceptionnelle, a pris une résolution lui présentant les félicitations de la Nation².

Il peut être intéressant de se reporter à ses débuts dans la littérature, à ses débuts timides et tardifs, puisqu'il avait atteint trente-huit ans, et de voir comment furent accueillies ses deux premières plaquettes de vers, *A Boy's Will* et *North of Boston*.



Sans doute avait-il commencé à écrire dès l'âge de quinze ans, après avoir découvert la musique de Poe et s'être initié à Emerson. Les *Bulletins* de sa *High School*, dans la ville industrielle de Lawrence (Mass.), où sa mère était venue enseigner après le décès de son père, contiennent de lui quatre poèmes; mais ni le sujet, ni l'inspiration, ni la forme du vers n'indiquaient une originalité particulière³. De sa sortie de la *High School*, en 1894, à 1912, nous le voyons hésiter sur la voie à suivre, entrant à deux reprises à l'Université⁴, mais ne poursuivant pas ses études jusqu'au bout, faisant un peu tous les métiers et finissant, grâce aux libéralités de son grand-père, par partager son temps entre les occupations du fermier et les fonctions du maître d'école; en même temps, dans des journaux et publications de caractère local, il publiait quatorze poèmes, dont cinq seulement ont été repris dans *A Boy's Will*⁵.

1. En 1924, pour *New Hampshire* (1923); en 1931, pour ses *Collected Poems* de 1930; en 1937, pour *A. Further Range* (1936); en 1943, pour *A Witness Tree* (1942).

2. Le 24 mars 1950, *Senate Resolution* N° 224, dans laquelle on notera l'attendu suivant :
...and Whereas, These poems have helped to guide American thought with humor and wisdom setting forth to our minds a reliable representation of ourselves and all men...

3. "La Noche triste", longue ballade sur la nuit où Cortez fut chassé de Mexico, "Song of the Wave, *High School Bulletin*, Lawrence, Mass., mai 1890; "A Dream of Julius Caesar", *id.* avril 1891; "Class Hymn", *id.* juin 1892.

4. A *Dartmouth College* (1892), qu'il quitta après deux mois et à *Harvard*, où il ne resta que deux ans (1897-1899).

5. "My Butterfly. An Elegy", publié d'abord dans l'*Independent* du 8 nov. 1894 sous la signature : Robert Lee Frost; "Into Mine Own", *New England Mag.*, mai 1909 (c'est le premier poème de *A Boy's Will* : "Into my Own") "October", *Youth's Companion*, 3 oct. 1912; "My November Guest", *Forum*, nov. 1912; "Reluctance", *Youth's Companion*, 7 nov. 1912.

En 1912, il se rend en Angleterre, avec sa femme et ses enfants. Après un court séjour à Beaconsfield, dans le Buckinghamshire, pendant lequel il ne cherche pas à entrer en contact avec les milieux littéraires anglais, il s'établit dans le Gloucestershire, où il a comme voisins le poète-dramaturge Lascelles Abercrombie et le poète Wilfrid Wilson Gibson. L'idée lui vient alors de réunir en une plaquette quelques-uns des poèmes rédigés au cours des années précédentes. Il songe à s'adresser à David Nutt, l'éditeur de Henley, 17 *Grape Street*, non loin de *New Oxford Street*; David Nutt était mort, ainsi que son fils Alfred. Mais sa veuve accepta de publier les trente-deux poèmes que lui présentait Frost.

C'est ainsi qu'aux premiers jours du printemps de 1913 parut à Londres *A Boy's Will*. C'est une petite plaquette de xii + 50 pages, dédiée à la femme du poète, son ancienne compagne de la *High School* de Lawrence, Elinor Miriam White, *To E. M. F.* Les poèmes y étaient rangés en trois parties⁶; au titre de chacun était ajouté, dans la Table des Matières, un sous-titre, qui en indiquait le sens et en soulignait l'intention; l'auteur marquait ainsi la qualité personnelle de ces premières et discrètes méditations poétiques⁷.

Bien qu'aucune publicité n'eût été faite, bien que l'auteur fût un inconnu, son intention fut saisie par les critiques anglais, même si tous ne furent pas également élogieux. *L'Athenaeum* signalait ainsi *A Boy's Will*, dans ses *Notices of New Books* :

*These poems are intended by the author to possess a certain sequence, and to depict the various stages in the evolution of a young man's outlook upon life. The author is only half successful in this, possibly because many of his verses do not rise above the ordinary, though here and there a happy line or phrase lingers gratefully in the memory*⁸.

Jugement perspicace, assez peu enthousiaste, mais qui s'explique, si l'on considère la qualité moyenne des poèmes. Le *Times Literary Supplement* du

6. I. Vingt poèmes depuis "Into my Own" jusqu'à "Going for Water". — II. Sept poèmes depuis "Revelation" jusqu'à "The Demiurge's Laugh". — III. Cinq poèmes depuis "Now Close the Windows" jusqu'à "Reluctance".

7. Donnons, à titre d'exemples, les sous-titres des trois premiers poèmes de la première partie : INTO MY OWN : *The youth is persuaded that he will be rather more than less himself for having forsworn the world.* — GHOST HOUSE : *He is happy in society of his choosing.* — MY NOVEMBER GUEST : *He is in love with being misunderstood.*

MOWING, qui est l'avant-dernier poème de la première partie, porte ce sous-titre significatif : *He takes up life simply with the small tasks.* — GOING FOR WATER, dernier poème de cette partie, n'a pas de sous-titre.

Les intentions du poète sont clairement — peut-être trop clairement — marquées par les sous-titres de la seconde partie :

REVELATION : *He resolves to become intelligible, at least to himself, since there is no help else;* — THE TRIAL BY EXISTENCE : *and to know definitely what he thinks about the soul;* — IN EQUAL SACRIFICE : *about love;* — THE TUFT OF FLOWERS : *about fellowship;* — SPOILS OF THE DEAD : *about death;* — PAN WITH US : *about art (his own);* — THE DEMIURGE'S LAUGH : *about science.*

Les sous-titres font ressortir que la troisième partie est destinée à servir de conclusion :

NOW CLOSE THE WINDOWS : *It is time to make an end of speaking.* — A LINE STORM SONG : *It is the autumnal mood with a difference.* — OCTOBER : *He sees days slipping from him that were the best for what they were.* — MY BUTTERFLY : *There are things that can never be the same.* — RELUCTANCE (aucun sous-titre).

8. *The Athenaeum*, N° 4458, 5 av. 1913, dans "Notices of New Books", sous la rubrique "Poetry".

10 avril 1913 dégageait ce qu'il y avait de sincère et de prenant dans la simplicité même des poèmes, en soulignant fort à propos leur caractère méditatif :

*There is an agreeable individuality about these pieces : the writer is not afraid to voice the simplest of his thoughts and fancies, and these, springing from a capacity for complete absorption in the influences of nature and the open air, are often naively engaging. Sometimes, too, in a vein of reflection, he makes one stop and think, though the thought may be feebly or obscurely expressed*⁹.

En juin, trois revues anglaises étudient le recueil de poèmes récemment paru. Dans le *Bookman*, Katharine Tynan notait la faveur dont, de nouveau, jouissait la poésie, ce qui ne surprend pas, puisqu'on était à l'époque où se développait l'Imagisme. De Frost, considéré à tort comme un auteur jeune, elle parlait d'un ton protecteur, mais encourageant :

*Mr. Robert Frost is apparently an American, so one would like to be kind to him as a stranger. So far his achievement is no great matter : but he has a way of keeping one expectant, as though something good were sure to come. We shall look for it in another volume. "A Boy's Will" suggests young work. We shall hope to meet Mr. Frost another day*¹⁰.

The English Review, plus perspicace (ou mieux renseignée) quant à l'âge du poète, opposait le naturel de Frost, sa façon de nous donner une image de choses vues et entendues, sa *simple woodland philosophy* aux recherches de ses contemporains américains. D'une phrase heureuse, elle caractérisait le lyrisme familier de Frost :

*There is a wild, racy flavour in his poems; they sound that inevitable response to Nature which is the hall-mark of true poetry*¹¹.

Poetry and Drama, dans son second numéro, rappelle les difficultés rencontrées par ce nouveau poète, qui avait fini par échapper (*escape*) à l'Amérique; malgré quelques défaillances de style, elle le loue de sa simplicité, cite "My November Guest" et nomme plusieurs des autres poèmes, qui chacun expriment un état d'esprit, une émotion, une idée. Cet élogieux article se termine par une heureuse définition de la manière et de la personnalité même du poète :

...direct observation of the object and immediate correlation with the emotion — spontaneity, subtlety in the evocation of moods, humour, an ear for silences. But behind all this is the heart and life of a man, and the more

9. *Times Literary Supplement*, 10 av. 1913, dans "List of New Books and Reprints".

10. *The Bookman*, juin 1913, vol. 44, sous le titre "A Poet, a Playwright and Others", pp. 129-130.

11. *The English Review*, juin 1913, vol. 14, p. 505, dans "Books of the Month", sous la rubrique "Poetry". Attribué par W. B. SHUBRICK CLYMER et CHARLES R. GREEN : *Robert Frost. A Bibliography*, 1937, à Norman Douglass. Cité dans *Recognition of Robert Frost*, edited by Richard Thornton; New-York, Holt and Company, 1937, p. 21.

*you ponder his poems the more convinced you become that the heart is pure and the life not lived in vain*¹².

Deux articles nouveaux devaient paraître un peu plus tard en Angleterre, le 20 septembre 1913. *The Academy and Literature*, revue littéraire déjà ancienne, contient un chaleureux éloge de *A Boy's Will*, placé très au-dessus des autres recueils de vers examinés en même temps : le critique, qui voit là, lui aussi, l'œuvre d'un jeune poète, en loue la simplicité, la force suggestive, la sincérité profonde. Nul ami de la poésie, dit-il, ne doit négliger ce petit livre, dont certains poèmes, entre autres "Storm Fear", cité en entier, font l'objet d'une mention spéciale; il classe leur auteur au rang des poètes nés¹³. La revue que donne du recueil de Frost à la même date son voisin et ami, Lascelles Abercrombie, dans *The Nation*, paraît tiède en comparaison : il lui reproche de confondre *simplicity with obviousness*, même s'il reconnaît qu'il atteint *a really simple dignity* et si dans ce premier essai il voit des promesses hors de l'ordinaire¹⁴.

C'est seulement en avril 1915, c'est-à-dire deux ans après la première édition anglaise, que devait paraître la première édition américaine¹⁵. Cependant, dès mai 1913, le poète-critique, Ezra Pound, membre actif du groupe des Imagistes, signalait aux amateurs américains de poésie la petite plaquette anglaise de leur compatriote de Nouvelle-Angleterre. Il le faisait dans la revue que venait de fonder Harriet Munroe à Chicago, pour la défense de la Nouvelle Poésie, *Poetry. A Magazine of Verse*. Batailleur à son ordinaire, Pound reprochait aux éditeurs américains de ne pas avoir accueilli les vers de Frost. Sans doute regrettait-il que le recueil de Frost fût *a little raw*, disons frustre, critique qui ne saurait surprendre de la part de leur auteur. Mais il y trouvait la saveur un peu âcre, le *tang*, du New Hampshire, il félicitait le nouveau poète de ne s'être mis à la suite, ni de Milton, ni de Swinburne, ni de Kipling, d'avoir le bon sens de parler avec naturel et de peindre les choses comme il les voit, d'être sans prétention et sans affectation¹⁶. En septembre, à Chicago également, *The Dial*, sous la plume de William Morton Payne, faisait l'éloge de la mince plaquette londonienne :

A dream world of elusive shapes and tremulous imaginings is half revealed by the subdued lyrics which Mr. Robert Frost entitles A Boy's Will.

Pas de passion, pas de vive lumière, mais un charme gracieux et teinté de mélancolie, comme celui qui s'exprime dans "Flower-Gathering" et "Reve-

12. *Poetry and Drama* (suite de la *Poetry Review*, organe de la *Poetry Society*, à la suite d'un désaccord de son directeur, Harold Munro, avec son Conseil d'Administration; le 1^{er} numéro en a paru en mars 1913). Vol. I, N° 2, juin 1913. Signé F. S. F. (Flint d'après W. B. S. CLIMER AND C. R. GREEN : *op. cit.*).

13. *The Academy and Literature*, 20 sept. 1913, n° 2152. Cité dans *Recognition of Robert Frost*, pp. 19-21.

14. *The Nation*, 20 sept. 1913, p. 924, dans "Reviews", sous la rubrique "Some Poets". L'attribution à Lascelles Abercrombie est faite par W. B. S. CLYMER AND C. R. GREEN : *op. cit.*

15. Chez Henry Holt; le premier tirage fut de 750 exemplaires.

16. *Poetry, A Magazine of Verse*, Chicago, mai 1913. Vol. II, pp. 72-73, en tête des "Reviews".

lation", tous deux cités en entier. Et le critique terminait par une heureuse définition, suivie d'une comparaison suggestive :

*In their simple phrasing and patent sincerity, his songs give us the sort of pleasure that we have in those of the Shropshire Lad by Mr. Housman*¹⁷.

Ce n'était donc pas un triomphe éclatant; il n'eut guère pu en être ainsi, si l'on considère la minceur de cette première plaquette de vers et son faible tirage¹⁸. Si l'on s'en tient aux critiques anglais, la formule de Louis Untermeyer sur ce premier accueil paraît trop complaisante :

*The English reviewers were captivated with Frost's unaffected lyrics, with his simple vocabulary, most of all with his way of turning usually forgotten thoughts into unforgettable phrases*¹⁹.

Dans l'ensemble, cependant, les critiques s'étaient montrés favorables : dans une production abondante et diverse, ils avaient volontiers mis à part cette poésie simple, familière et sincère.

*
**

Il n'est donc pas surprenant de voir, un peu plus d'un an plus tard, dès le mois de mai 1914, chez le même éditeur londonien, sortir un nouveau recueil de Frost, sensiblement plus abondant que le premier, *North of Boston*, et de constater que l'auteur ajoute à son nom : *Author of "A Boy's Will"*²⁰.

Le caractère descriptif et dramatique des nouveaux poèmes est souligné par la petite indication qui suit la dédicace (de nouveau à la femme du poète)

To
E. M. F.
This book of people.

"The Pasture" donné en italiques, avant la Table des Matières, est comme une sorte d'introduction à ce nouveau recueil : le poète invite son lecteur à l'accompagner dans son domaine propre, la campagne herbeuse de la Nouvelle-Angleterre²¹. "Good Hours", également en italiques, est une sorte de post-scriptum formant conclusion, où l'auteur, à sa manière discrète et indirecte, s'excuse d'être venu troubler la paix du village²².

Dès le 28 mai 1914, le *Times Literary Supplement*, rappelant *the agreeable*

17. *The Dial. A Semi-Monthly of Literary Discussion*, Chicago, sept. 1913. Vol. IV, dans un art. intitulé "Recent Poetry", pp. 212-213.

18. L'imprimeur, Spottiswoode, Ballantyne and Co, n'en avait tiré que mille feuilles, et encore elles ne furent brochées qu'au fur et à mesure de la vente.

19. ROBERT FROST : *Come in, and Other Poems*. Int. by Louis Untermeyer. N. Y., Henry Holt, 1944, p. 14. — *id.* : *The Road not Taken. An Introduction to his Poetry*. Ed. by Louis Untermeyer, N. Y. Henry Holt, 1949, p. XX. Le commentateur ajoute :

But if the critics were enthusiastic about A Boy's Will, they were exuberant about North of Boston, which appeared about a year later.

20. IX + 144 pages.

21. P. VII.

22. P. 143-144.

and naive individuality du premier recueil, salue avec joie ces petits tableaux empruntés à la vie de tous les jours. Sans doute, la portée de quelques-uns peut sembler assez mince. Mais dans certains, par exemple, "The Death of the Hired Man",

a peculiar atmosphere of emotion is very subtly conveyed.

Et, dans tous, le critique admire comment la langue naturelle de Frost peut lui servir, presque sans effort, à écrire un vers particulièrement limpide, même s'il est rimé, comme dans "Blueberries"²³.

Plusieurs critiques et hommes de lettres connus célébrèrent ce nouveau recueil. Sur près de trois colonnes, dans *The Nation* du 13 juin 1914, sous le titre : *A New Voice*, Lascelles Abercrombie célèbre le nouveau poète dont le *poetic spirit* est, dit-il, *exceptionally shy and elusive*. Frost, fait-il observer, décrit un aspect de la vie américaine particulièrement simple et rude d'où la réflexion n'est cependant pas exclue. Il loue avec chaleur l'emploi qu'il sait faire de la langue des paysans de la Nouvelle Angleterre, *a racy use of New England vernacular*, et la façon singulièrement adroite dont il l'utilise, dans son vers aux cadences heureuses, dans ses dialogues et dans ses soliloques. Son inspiration rappelle celle de Théocrite, mais il n'est pas un isolé, ce qui renforce la portée de son œuvre :

*He is doing for New England life, in his own unique and entirely original way, what Mr. Wilfrid Gibson is so splendidly doing for the life of modern England*²⁴.

W. W. Gibson lui-même, dans un important article de *The Bookman*, célèbre ce qu'il appelle *the most challenging book of verse that has been published for some time*. La simplicité apparente de Frost ne doit pas tromper le lecteur, car *Mr. Frost's art is revealed by his avoidance of all merely poetical tricks*. Tandis qu'aux Etats-Unis la poésie est trop souvent "cosmique", embrassant de très vastes sujets, ou "cosmopolitaine" et par trop imitative, Mr. Frost a choisi de peindre ses amis et voisins, sans excentricité, sans effort pour frapper l'attention :

The challenge of his work lies in its starkness, in its nakedness of all poetical fopperies.

Son vers blanc rend le ton même de la voix de ses personnages. Il a su les pénétrer et les peindre de façon frappante :

*Mr. Frost has a keen, humorous sense of character. His characters always make the story and not the story the characters. Tales that might be mere anecdotes in the hands of another poet take on a universal significance, because of their veracity and truth to local character. Only by writing about the people he knows personally can a man tell us anything about ourselves or the people he doesn't know personally*²⁵.

23. *Times Literary Supplement*, 28 mai 1914, p. 263, dans "New Books and Reprints".

24. *The Nation*, 13 juin 1914, dans la rubrique "Reviews"; donné dans *Recognition of Robert Frost*, pp. 22-28, cité par Louis Untermeyer dans *the Road not Taken*, p. XX.

25. *The Bookman*, juillet 1914. Vol. 46, sous le titre : "Simplicity and Sophistication".

Un autre ami anglais du poète, Edward Thomas, faisait ressortir la différence entre *A Boy's Will*, de caractère lyrique, et *North of Boston*, collection de récits dramatiques en vers. C'était là, disait-il, une expérience comparable à celle de Wordsworth, mais Frost rappelle Dorothy Wordsworth plutôt que son frère, car il sympathise, alors que Wordsworth *contemplates*. Le résultat est *a unique type of eclogue, homely, racy*; le paysage, l'atmosphère du pays se dégagent; la langue est simple, sans jamais avoir un caractère trop familier et vulgaire; le rythme subtil du vers correspond bien à l'émotion mystérieuse et tendre que veut rendre le poète ²⁶.

Du côté des Imagistes anglais, Robert Frost recevait l'hommage, un hommage nuancé, de Richard Aldington, dans une nouvelle revue, intitulée *The Egoist*, qui portait pour sous-titre : *An Individualist Review*. Selon l'auteur, il était nécessaire à la poésie moderne de sortir du culte presque exclusif des grandes figures élizabéthaines et victoriennes. Rien ne lui semblait plus ennuyeux que la poésie "cosmique" américaine. Le mérite de Robert Frost était d'avoir eu le courage d'être lui-même :

He is one of the extremely few American poets who have had sufficient individuality to be American. Mr. Frost is a better poet than Whittier. I hear it whispered that he is better than Whitman. That is going some. Perhaps he is. At any rate he has put between his two green covers more of a certain kind of American life than any other American poet I have read.

Suivait une analyse de la manière dont le poète, par une sorte d'effet cumulatif, *in a simple unaffected sort of way*, faisait connaître la vie des paysans au Nord de Boston. Le critique se demandait si, en Nouvelle-Angleterre, la langue avait cette uniformité un peu monotone. Mais il louait ce qu'il y avait de simple, de direct, de délicat aussi, dans la manière de son confrère américain :

Simplicity of speech, directness of treatment, episodes not too obviously treated—those are qualities of Mr. Frost's poetry, and very excellent too.

L'étude des caractères reste parfois vague, comme dans "The Generations of Men". Mais il y a de l'humour, *in very Yankee dry sort of fashion*, dans "A Hundred Collars". Beaucoup des poèmes débutent d'une manière nette et heureuse, comme "The Black Cottage". Il aime la qualité de "After Apple Picking" :

It has all Mr. Frost directness and simplicity without the monotonous cadence.

Malgré des réserves sérieuses sur le rythme de Frost, Richard Aldington voit en lui un véritable poète qui a fait pour sa partie de l'Amérique ce qu'il souhaiterait voir faire pour Londres par des poètes anglais ²⁷.

26. *The English Review*, août 1914. Vol. 18, pp. 142-143, non signé et attribué à Edward Thomas par *Recognition of Robert Frost*, pp. 29-30.

27. *The Egoist*, sous-titre : *An Individualist Review*; formerly *The New Free Woman*, dont R. Aldington était rédacteur adjoint, 1^{er} juillet 1915. N° 13. Vol. I, pp. 247-248.

L'article de Richard Aldington contenait aussi un éloge du poème "On Heaven", de Ford Madox Hueffer, publié dans la revue *Poetry*, de Chicago. De Ford Madox Hueffer lui-même avait paru, dans les "Literary Portraits, n° XLII" de *The Outlook*, une assez longue étude intitulée "Mr. Robert Frost and North of Boston"²⁸. La première partie porte sur les Etats-Unis : *The United States is a queer place*. La Nouvelle-Angleterre est pauvre, son sol peu fertile, son climat rude, sa population faite de *hard, rigid, determined men*, chez qui les froides vertus du Nonconformisme sont rendues plus glaciales encore par l'âpreté de leur vie :

They are extraordinarily provincial, formal, old-fashioned and unbending; some of them strike one as a little mad, because their values are not one's own values.

Sur ce pays, sur ces gens, le livre de Frost jette une lumière révélatrice :

...and always there is present the feeling of madness, of mysterious judgments, of weather-hardened odd people—people very uncouth and unlovely, but very real.

Le vers de Frost lui paraît

so queer, so harsh, so unmusical, that the most prosaic of readers need not on that account be frightened away.

Le critique n'en aime pas le rythme abrupt cherchant à s'enfermer dans un vers décasyllabique. Il aurait pu utiliser le vers libre, comme Whitman.

But, rétorque-t-il, Mr. Frost's achievement is much finer, much more near to the ground and much more national, in the true sense, than anything that Withman gave to the world.

Peu importe du reste la qualité de son vers : Frost réussit à donner un sentiment très poétique, très réel, d'une Amérique qui vaut mieux que celle que l'on connaît d'ordinaire. Rien chez lui qui rappelle les écrivains de Concord encore imprégnés de culture anglaise, ni Whittier, Whitman ou Bret Harte. Et, après avoir cité "The Pasture", invitation à lire tout *North of Boston*, il termine :

Why is that beautiful and friendly and touching and all that sort of things? I don't know, I suppose, just because Mr. Frost is a poet.

Parler d'éloges exubérants à propos de ces articles, comme le fait Louis Untermeyer, est sans doute aller trop loin²⁹. Mais on ne saurait nier que les qualités les plus prenantes de Frost sont dégagées dans ces premiers articles, que son originalité y est fortement mise en lumière et que, d'autre part, ceux-ci paraissent dans des publications importantes et sont signés de noms qui comptent dans les lettres anglaises de cette époque.

Nous ne nous étendrons pas sur les deux articles américains qui, de Chicago,

²⁸ *The Outlook, A weekly review of politics, arts, literature, and finance*. 27 juin 1914. Vol. XXXIII, p. 879 et seq.

²⁹ *Vide supra*, note 19.

font, de nouveau, écho aux louanges londoniennes. Alice C. Henderson, dans *The Dial* du 1^{er} octobre 1914, déclare, non sans quelque excès, que le nouveau recueil du poète de la Nouvelle-Angleterre donne une impression de vie analogue à celle que laissent les romans de James et de Conrad. *North of Boston* marque un progrès sensible sur *A Boy's Will* : tout un pays, toute une population sont là : le poète les fait sentir, toucher du doigt, même si l'on peut trouver à redire à la forme de son vers ; dans le domaine qu'il a choisi, c'est à John Masfield, D. H. Lawrence, W. W. Gibson qu'il doit se comparer³⁰. Sous le titre "Modern Georgics", dans la revue de Harriet Monroe à Chicago, *Poetry*³¹, Ezra Pound considérait comme une chose sinistre qu'un talent aussi "local" que celui de Frost eût été reconnu en Angleterre, alors que les éditeurs américains lui avaient fait grise mine. Et il analysait avec force certains aspects majeurs du talent de Frost : son honnêteté, son naturel, son humour.

*
**

Désormais, Robert Frost pouvait rentrer dans son pays natal ; avec la publication de ses deux recueils par la maison Holt, d'autres hommages devaient lui être rendus ; et les honneurs devaient s'accumuler sur son front, à mesure que paraîtrait la série de ses œuvres. Poète reconnu, il pouvait partager son existence entre les travaux des champs et un enseignement d'un type très spécial, entre une demi-retraite au milieu des pâturages et des collines de la Nouvelle-Angleterre du Nord et la fréquentation de ses amis et de cercles cultivés³².

Son long apprentissage lui avait donné sa connaissance directe, intime, profonde des choses et des gens de la terre ; il y joignait cette sagesse, dans laquelle la sagacité du Yankee se trouvait complétée par son sens de l'humain, sa sensibilité discrète, mais toujours présente, son humour et son ironie sans cesse en éveil. Les critiques anglais s'étaient montrés particulièrement sensibles à ce qu'il avait de réservé, d'honnête et de subtil tout à la fois. A cette époque où, non sans excès, sans quelque affectation, se produisait des deux côtés de l'Atlantique un renouveau poétique, il apparaissait non comme un original, mais comme une nature de poète honnête et riche. Ce ne sont pas des acclamations qui l'accueillent ; c'est le sentiment d'un talent probe, de bon aloi. Deux petits volumes minces, moins de deux cents pages ont suffi pour l'affirmer.

LOUIS LANDRÉ.

30. *The Dial. A semi-monthly Journal of Literary Criticism, Discussion and Information.* 1^{er} oct. 1914. Vol. 57, p. 254, dans "Recent Poetry", signé Alice Corbin Henderson.

31. *Poetry, A Magazine of Verse*, déc. 1914, Vol. 5, pp. 127-130, sous le titre "Modern Georgics", signé Ezra Pound. Donné dans *Recognition of Robert Frost*, pp. 50-52.

32. Aucune divergence profonde du reste, aucune incompatibilité entre ces diverses occupations. Nous avons assisté, peu après le succès de ses premiers livres, à Amherst College, à certains des "cours" de Frost. Mais s'agissait-il vraiment de cours ? C'était plutôt une de ces conversations un peu lentes, mais non sans esprit, qui se poursuivent dans les villages de Nouvelle-Angleterre, sur le seuil des boutiques, ou le dimanche à table au retour du sermon, partie dialogue, partie monologue. Rien de dogmatique, de systématique. Le poète-professeur parlait de cette voix lente et assez harmonieuse qui est celle de ses personnages. Appeler l'attention, susciter l'intérêt sur tel petit problème, tel personnage, amuser et émouvoir à la fois, faire réfléchir : tels étaient les buts de cette maïeutique à la mode de la Nouvelle-Angleterre de 1920. Ce sont aussi ceux de ses poèmes : *You come too*, répète-t-il dans "The Pasture".

COMPTES RENDUS

RONALD JESSUP. — **Anglo-Saxon Jewellery** (London, Faber and Faber, s. d. [1950], 148 p. et 44 planches dont 4 en couleurs, 42 s.).

Trois parties dans ce bel album : une longue introduction (pp. 17-84), des notes sur les planches (pp. 87-140), enfin les planches elles-mêmes qui constituent l'essentiel. L'introduction esquisse l'époque (environ 450-850 après J.-C.) pendant laquelle se développa la joaillerie anglo-saxonne, rappelle la technique de ces bijoux et l'intérêt qu'y portèrent les archéologues, en particulier depuis le pasteur Bryan Fausset qui, le premier, commença au XVIII^e siècle à fouiller les tumulus et les anciens habitats. L'auteur ne manque pas non plus de parler de l'esthétique de ces bijoux : les planches polychromes mettent bien en valeur le contraste des couleurs vives auquel se complaisaient les orfèvres du temps.

Les notes sont fort complètes et leurs indications bibliographiques orienteront le lecteur.

Quant au choix fait parmi les bijoux représentés sur les planches, il témoigne d'une connaissance approfondie de l'art anglo-saxon. M. Jessup a profité, bien entendu, des récentes découvertes de Sutton-Hoo pour enrichir ce livre où l'on trouvera les plus beaux spécimens et les plus typiques de toutes les formes prises par la joaillerie avant le milieu du IX^e siècle. — F. MOSSÉ.

C. B. PURDOM : **Producing Shakespeare** (Theatre and Stage Series) (London : Pitman, 1950, 220 p., illust., 18 s.).

On trouve dans ce livre bien des choses que le titre ne fait pas attendre : une notice biographique sur Shakespeare, un aperçu d'ensemble de son œuvre, et des conditions dans lesquelles elle a été éditée et retouchée au cours des siècles — bien des choses que l'on sait être plus complètement exposées ailleurs. Et bien des réflexions semées dans toutes ces pages pourront paraître tantôt d'une vérité par trop évidente (p. 169 : « the words are for the sake of the content, however musical they may be ») et tantôt d'une vérité fort contestable (p. 33 : « Shakespeare is sublime for the very reason that he aimed at the impossible »). Mais, bien entendu, l'auteur s'attache surtout au sujet promis : une revue des principaux changements qu'a connus la mise en scène (décors, costumes, éclairage, etc.), une évocation des principales figures d'acteurs qui ont joué du Shakespeare — et quelque attention est accordée à la « production » étrangère : au cadre adopté en 1913 par notre Vieux Colombier, au plateau tournant du Russe Stanislavsky. Surtout l'auteur décrit dans le détail la manière dont il a présenté en 1948, joué par des amateurs, dans une grange de Welwyn Garden City, le *Conte d'Hiver*. La scène se trouva là bien étroite — quelque six mètres au lieu des dix ou douze de la scène du Globe des origines, au lieu des quinze à vingt de nos théâtres modernes; mais M. Purdom ne prétend pas avoir réalisé là son idéal, lequel comporte une assez vaste avant-scène que l'auditoire entourerait presque et où, par conséquent, on renoncerait à faire un tableau bien encadré, « a picture-stage », pour les regards de tous. Est-il sûr que cette habitude — que le sens même du mot « théâtre » excuse tout au moins — soit si condamnable? Ailleurs, dans tout ce que dit l'auteur de la nécessité d'une élocution soignée (respectueuse même du vers blanc dont il veut que l'on perçoive les coupes), de la nécessité pour les acteurs de se pénétrer de leur rôle assez intimement pour ne pas être tentés par des effets de voix que l'on sent insincères (vice fréquent des cabotins de tous pays, n'est-il pas vrai?), c'est la sagesse même qui parle. Et c'est une bonne école assurément que celle dont on nous donne ici le programme. — A. KOSZUL.

W. H. THOMSON. — **Shakespeare's Characters. A Historical Dictionary** (Altrincham : John Sherratt & Son, 1951, 320 p., 25 s.).

M. Thomson, professeur d'histoire à la William Hulme's Grammar School de Manchester, a établi le dictionnaire de tous les personnages historiques qui figurent dans les pièces historiques de Shakespeare et dans Macbeth. (Ceci, nous l'apprenons par la préface, mais non par le titre, puisqu'il paraît s'appliquer à tous les personnages du théâtre de Shakespeare. Il aurait gagné à être précisé.) C'est un travail considérable. Chaque personnage a sa notice, précisant le rôle exact qu'il a joué dans l'histoire, et les données de sa personnalité. La notice est suivie de l'indication de la pièce et du ou des passages où il paraît. 32 tables généalogiques éclairent les problèmes de parenté des grandes familles et des dynasties. Il y a donc là une mine de renseignements exacts, valables en eux-mêmes. Mais nous sommes aussi invités à comparer ces faits avec la présentation dramatique de Shakespeare, et à juger, preuves en main, de sa fidélité à l'histoire. Que valent ces confrontations? M. Thomson présente les faits tels que les connaissent les historiens d'aujourd'hui. Ces faits, Shakespeare les connaissait-il? S'il avait eu à sa disposition le dictionnaire de M. Thomson, nous pourrions savoir quelles libertés il a prises avec l'histoire. Or, il a utilisé de tout autres sources, qui lui proposaient bien souvent une autre interprétation. Ce qui serait vraiment probant, ce serait un second dictionnaire présentant les faits tels que les décrivent les Chroniques dont Shakespeare s'est servi. Pourquoi M. Thomson ne l'établirait-il pas? Nous lui en serions très reconnaissants. — J. LOISEAU.

D. G. JAMES. — **The Dream of Learning. An Essay on "The Advancement of Learning", "Hamlet" and "King Lear"**. (Oxford Clarendon Press. 1951. 126 p., 12 s. 6 d.).

Ce petit ouvrage plein de substance reproduit une série de conférences faites à l'Université d'Oxford. L'auteur n'entend pas, dit-il, comparer Shakespeare et Bacon, un poète et un philosophe; moins encore opposer la poésie à la philosophie. A ses yeux, d'ailleurs, Bacon est poète — "an eloquent visionary". Il se propose d'étudier la manière dont ces deux génies contemporains voyaient la vie, l'homme, la réalité. Bacon pensait que la poésie est une fonction quasi divine; elle doit rétablir une justice distributive que la réalité historique refuse aux actes des individus, et soumettre les événements aux vœux de la raison. Shakespeare, au contraire, montre les hommes tels qu'ils sont (*Hamlet*), la vie telle qu'elle est (*King Lear*). Développant cette thèse, M. James a bien des choses pénétrantes à dire, et les dit en un style sec, nerveux, économe. On notera, par exemple, des passages du plus vif intérêt sur *Hamlet*, qui est, pour notre critique, "an image of modernity, of the soul without clear belief losing its way, and bringing itself and others to great distress and finally to disaster". Un autre excellent moment du livre est celui où M. James, comparant *Hamlet* et *King Lear*, insiste sur la plus grande profonde spiritualité du second : "In *Hamlet* we see a mind putting high ethical and metaphysical questions; but *King Lear* is a question, or rather a number of questions". Il reconnaît l'incohérence relative de l'intrigue de *King Lear*. Mais Shakespeare, pense-t-il, l'a volontairement sacrifiée; ou plutôt, de propos délibéré, il a isolé les personnages principaux, qui expriment le sens profond de la pièce, de ceux qui continuent à faire marcher l'action. On peut n'être pas d'accord avec le Professeur James sur tous les points; mais son intelligence aiguë est un stimulant d'une rare qualité. — J. B. FORT.

G. B. HARRISON. — **Shakespeare's Tragedies** (London : Routledge and Kegan Paul Ltd., 1951, 277 p., 21 s.).

Nous ne croyons pas trahir la pensée de l'auteur en disant qu'il ne prétend

apporter aucune contribution nouvelle à l'immense sujet qu'il traite. Après des généralités liminaires, il passe en revue les onze tragédies. L'introduction à chaque pièce, d'une vingtaine de pages en moyenne, rappelle brièvement ce qu'on sait de la date de composition et indique les sources. Elle est principalement constituée par un résumé de l'action, agréablement écrit, émaillé de citations et parsemé de brefs commentaires. Il s'agit donc d'une présentation de l'œuvre tragique de Shakespeare destinée à de jeunes étudiants qui en abordent l'étude. Elle les aidera notamment à suivre le fil de l'action s'ils éprouvent quelque peine à comprendre le texte original. Souhaitons seulement que les lecteurs de ce livre, ayant appris grâce à M. Harrison ce qui se passe dans les tragédies de Shakespeare, ne se croient pas dispensés de lire l'œuvre de celui-ci. — Michel POIRIER.

S. C. SEN GUPTA. — *Shakespearian Comedy*. (Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press. 1950, ix + 287 p., 18 s.)

M. Sen Gupta est professeur de Littérature Anglaise à Calcutta. Son livre est un fort bon résumé d'un sujet déjà abondamment exploré, auquel — on le regrette — il ne semble apporter aucun éclairage spécifiquement oriental. Shakespeare toucherait-il à ce point l'universel en nous, notre commun dénominateur? M. Sen Gupta emploie un premier chapitre à définir le comique. Vient ensuite une rapide et assez banale esquisse des origines de la comédie anglaise et de son évolution jusqu'aux élisabéthains, qui créent une formule typiquement nationale. Le chapitre III est présenté, non sans quelque paradoxe, comme un résumé de ce qui va suivre. Le principal de l'ouvrage est consacré à une étude des différents groupes de comédies shakespeariennes, de *L. L. L.* à *The Tempest*. Le neuvième et dernier chapitre est une étude de Falstaff : "Falstaff is in reality a creative artist who invents a new world fundamentally different from the one we live in." C'est, ajoutons-le, dans le contraste entre le réel et l'irréel que M. Sen Gupta voit l'essence du comique.

Cet ouvrage est une mise au point utile et rendra des services. On voudrait, à propos d'un des traits d'humour, ou d'esprit, que commente son auteur (p. 21), lui souffler une formule qui en décrirait peut-être le mécanisme avec plus de précision. Ce "witticism" ("Gambling is risky; you win one day and lose the next. — Well then, I will gamble only every other day") n'est pas autre chose qu'un exemple du procédé *littéral* du comique; lequel consiste à feindre de prendre au pied de la lettre une expression donnée. On regrettera aussi que M. Sen Gupta ne paraisse pas connaître le livre de M. Cazamian : *L'humour de Shakespeare*, dont les 30 pages sur Falstaff — entre autres — lui auraient été précieuses. Enfin les références bibliographiques, reléguées à la fin et groupées par chapitre, contiennent des séries d'*op. cit.* et d'*ibid.* qui rendent parfois malaisée la découverte immédiate du titre cherché.

Menus regrets, qui n'enlèvent rien à l'impression de solidité et de conscience que laisse ce travail. — J. B. FORT.

MILTON CRANE. — *Shakespeare's Prose* (Chicago : The University of Chicago Press, 1951, 219 p., \$ 3.00).

Un article remarquablement documenté de M. L. C. Bonnerot publié dans le numéro spécial des *Langues Modernes* intitulé "Hommage à André Koszul" attirait l'attention sur le nombre de plus en plus grand d'études récentes consacrées à l'image et au mot. Depuis un demi-siècle, la critique universitaire a enrichi considérablement notre connaissance des écrivains et de leurs œuvres. Nous sommes convaincus que, dans l'impossibilité où elle se trouve de reprendre indéfiniment l'examen des mêmes questions, elle tendra de plus en plus, à l'avenir, à explorer

le seul domaine qu'elle a relativement négligé jusqu'ici, l'étude des moyens d'expression utilisés par les poètes et les prosateurs. Dans l'impressionnante bibliothèque que constitue la critique shakespearienne, rares sont encore les ouvrages consacrés à la langue, au style et à la versification. A l'exception de quelques "dissertations" allemandes, celui de M. Milton Crane est le premier volume consacré à la prose de Shakespeare. Contrairement à ce que son titre peut laisser entendre, ce n'est pas une étude générale de la prose de Shakespeare, qu'il eût été de toute évidence impossible de condenser dans les limites de ce petit volume. M. Crane s'est borné à examiner l'usage que le dramaturge fait de la prose. Il rappelle d'abord qu'à une seule exception près, Lyly avait écrit toutes ses comédies en une prose parfois extrêmement artificielle et que vers 1590 l'usage s'était établi d'introduire la prose dans le drame en vers dans certains cas limités et précis: scènes comiques, peinture de la folie, lettres, proclamations et autres documents lus sur la scène. Il examine ensuite chacune des pièces de Shakespeare afin d'y relever l'importance de la place qui occupe la prose et surtout les raisons qui expliquent son emploi dans telle ou telle circonstance et qu'il expose avec beaucoup de perspicacité. Cette analyse méthodique lui permet de conclure que Shakespeare a considérablement développé les fonctions de la prose dramatique, notamment dans les ouvrages de sa maturité et qu'en cela, il se distingue à la fois de ses prédécesseurs et de ses contemporains. En particulier, c'est lui qui, le premier, adopta la prose dans le domaine de la satire et du dénigrement. Dans son théâtre, elle est essentiellement un élément de réalisme et un facteur de contraste, mais la souplesse avec laquelle il s'en sert empêche d'établir des règles précises relatives à son emploi, comme on a pu le faire dans le cas du drame pré-shakespearien. Il ne fut guère suivi dans cette voie. Ben Jonson reprit la tradition de Lyly dans deux de ses principales comédies écrites entièrement en prose. Plus tard, l'irrégularité croissante du vers blanc effacera la distinction entre les deux moyens d'expression. On les mêlera sans raison apparente comme Shakespeare le fait déjà dans la seule tragédie de *Timon d'Athènes*, ou bien on reviendra à la pièce en vers. La combinaison heureuse et subtile de la prose et du vers dans une même pièce apparaît en définitive comme l'un des traits caractéristiques du génie littéraire de Shakespeare. — Michel POIRIER.

CATHERINE ING. — **Elizabethan Lyrics. A Study of the Development of English Metres and their Relation to Poetic Effect** (London : Chatto et Windus, 1951, 252 p., 21 s.).

Cet ouvrage peut se diviser en deux parties traitant respectivement des théories et de la pratique de la poésie lyrique à l'époque élizabéthaine. La première analyse les idées exprimées par les critiques de la Renaissance sur la nature et la structure du vers anglais. Leurs écrits nous paraissent souvent assez obscurs en raison de l'acception particulière qu'ils donnent aux termes relatifs à la prosodie. Mrs. Ing a eu l'heureuse idée d'en dresser un glossaire donnant le sens élizabéthain et le sens moderne de chacun de ces termes. Après des considérations bien sommaires sur les vers mesurés de Spenser et de Campion, l'auteur en vient à l'étude des poèmes lyriques élizabéthains dans leurs rapports avec la musique et dans leur structure métrique. Ses conclusions ne sont rien moins que révolutionnaires. Repoussant la théorie de l'isochronisme des mesures ou pieds du vers anglais, il ne consent à reconnaître une égalité de temps qu'entre ces groupes considérablement plus longs que sont les vers et les strophes. Il donne une définition du rythme des vers à laquelle peu de théoriciens seront disposés à souscrire : ce rythme est déterminé, dit-il, par la répétition, à intervalles réguliers ou irréguliers de certains groupes de deux à six ou huit syllabes dans lesquels les accents "primaires", les accents "secondaires" et les syllabes non accentuées sont disposés dans le même

ordre. On est tenté de se demander si l'auteur s'est rendu compte des conséquences qui découlent de sa théorie. S'il considère que celle-ci ne s'applique qu'aux poèmes lyriques élizabéthains, il lui faut admettre l'existence, dans la poésie anglaise, de deux versifications distinctes, ce qui est pour le moins inattendu. Si au contraire il prétend l'étendre à tous les vers, qu'ils soient destinés à être récités ou chantés, nous pensons que les théories contemporaines fondées sur l'isochronisme expliquent la structure du vers anglais d'une manière beaucoup plus satisfaisante. En définitive, si l'on écarte la notion ambiguë d'accent secondaire, les seuls passages qui pourraient justifier une théorie nouvelle sont des groupes de syllabes accentuées consécutives tels que "ding dong bell" ou "Slow, slow, fresh fount" (premiers mots d'une chanson de Ben Jonson). Or ce même problème se pose parfois dans la poésie dramatique ou épique, notamment à propos du vers célèbre de Milton qui constitue un cas limite :

Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death

Il est certes fort embarrassant, mais la solution de Mrs. Ing a le grave défaut de vouloir le résoudre au prix de l'abandon de notions qui nous paraissent solidement établies et valables dans l'immense majorité des cas. Bien que nous ne soyons pas d'accord avec elle sur ce point important, nous reconnaissons volontiers que la lecture de son ouvrage éclaire utilement notre connaissance des conceptions prosodiques élizabéthaines et que, sur les diverses influences qui se sont exercées sur la poésie lyrique de la Renaissance, il apporte de nombreuses remarques originales et intéressantes que seul le manque de place nous empêche de relever et de discuter. — Michel POIRIER.

FÉLIX CARRÈRE. — **Le Théâtre de Thomas Kyd, Contribution à l'étude du drame élizabéthain** (Toulouse : Edouard Privat, 1951. 462 p., 1.500 fr.).

Bien que le canon kydien ne contienne qu'une seule pièce originale, la *Tragédie espagnole* et la traduction de la *Cornélie* de Garnier, cet auteur occupe une place si considérable dans le développement du drame élizabéthain qu'il était parfaitement légitime de lui consacrer une thèse principale de doctorat ès lettres. Certes, il nous est assez difficile de mesurer pleinement son degré d'originalité, car nous ne connaissons qu'une bien faible proportion des pièces représentées avant son temps sur les théâtres populaires et ridiculisées par Sir Philip Sidney parce qu'elles ne respectent pas les unités aristotéliennes. Il n'est pourtant pas exagéré de voir en lui et en Marlowe les deux fondateurs du théâtre élizabéthain, les créateurs d'un type de pièce que Shakespeare, quelque dix ans plus tard, devait marquer du sceau de son génie. L'ouvrage de M. Carrère contient des pages excellentes sur ce que le drame anglais de la Renaissance doit à l'un et à l'autre de ces deux précurseurs, et nous lui savons gré de ne pas avoir fait la part trop belle à son auteur. En particulier, il admet — comme cela nous semble probable — que la *Tragédie espagnole* est postérieure à *Tamerlan*, ce qui laisse à Marlowe la gloire d'avoir définitivement adopté le vers blanc comme moyen d'expression dramatique. Comme le montre fort bien M. Carrère après maint critique antérieur, le grand mérite de Kyd est d'avoir su réaliser une synthèse entre la tragédie néo-classique et le théâtre populaire, qui avaient cheminé séparément jusque-là. Sa grande qualité est un sens du théâtre que Marlowe, poète plus éminent, était loin de posséder au même degré. Cet ouvrage débute par une esquisse biographique dans laquelle on s'est efforcé d'utiliser les rares documents concernant Kyd pour jeter quelque lumière sur une vie et une personnalité bien mal connues. Il faut y relever deux inexactitudes sans gravité. On lit à la page 19 que la mort de Marlowe survint le 1^{er} juin 1593, tandis qu'à la page 28, cet événement est situé

à sa date exacte, le 30 mai. D'autre part, on parle de "l'affaire dans laquelle Marlowe, Harriot et Sir Walter Raleigh lui-même se trouvaient sans doute impliqués" (p. 30). S'il est exact que Marlowe et Raleigh eurent tous deux maille à partir avec les autorités en raison de leur "athéisme", il semble bien que le gentilhomme ne fut inquiété qu'un an après la mort de l'auteur dramatique, qui comptait d'ailleurs vraisemblablement au nombre de ses amis ou de ses connaissances. L'étude de la *Tragédie espagnole*, à laquelle sont consacrées une centaine de pages, est faite avec une conscience qui ne laisse dans l'ombre aucun aspect de cette pièce capitale du théâtre pré-shakespearien. La traduction de *Cornélie* est en soi beaucoup moins intéressante, mais M. Carrère a fort bien vu que l'étude des infidélités de cette version anglaise, comparée au texte original, est susceptible d'enrichir notre connaissance de la personnalité du traducteur. C'est ainsi — pour ne citer qu'un exemple des résultats de cette confrontation — que Kyd, dont la *Tragédie espagnole* est le premier des nombreux drames de vengeance si populaires sur la scène élizabéthaine ou jacobéenne, "se montre incapable de résister à la tentation de développer le texte français toutes les fois que Garnier aborde un sujet qui touche, de près ou de loin, au thème de la vengeance" (p. 319). L'originalité de l'ouvrage de M. Carrère vient principalement de la part considérable qu'il accorde aux problèmes d'attribution, genre d'études quelque peu délaissé par nos compatriotes. Ses conclusions à cet égard peuvent se résumer en quelques mots : il est convaincu que Kyd est l'auteur non seulement de la *Tragédie espagnole* mais encore du *Pré-Hamlet* et d'*Arden de Faversham*, cependant qu'il estime, dans l'état présent des connaissances, ne pas pouvoir se prononcer sur la paternité de toute une série d'autres pièces que tel ou tel critique a prétendu attribuer à Kyd, parfois sans aucune raison valable. Le problème de l'attribution d'*Arden* a été disjoint, un peu artificiellement, de ce travail d'ensemble pour aller s'intégrer dans l'introduction de ce drame domestique, publié par M. Carrère dans la Collection bilingue des classiques anglais. Mais alors pourquoi avoir maintenu dans cette thèse principale l'étude de la langue et de la versification de cette pièce? Il ne nous appartient pas de reprendre ici l'examen de la thèse de M. Carrère sur la paternité de celle-ci. Bornons-nous à déclarer qu'il ne nous a pas convaincu. *Arden de Faversham*, ce drame dont on peut dire que presque tous les personnages "sont des assassins en puissance", offre une vision pessimiste de la nature humaine qui ne nous semble pas caractéristique de Kyd et qui est tout à fait exceptionnelle à cette date. En second lieu, les différences considérables dans la forme entre la *Tragédie espagnole* et *Arden*, différences que M. Carrère reconnaît lui-même, rendent difficiles, à nos yeux, l'attribution de ces deux tragédies à un même auteur. Reconnaissons cependant la force d'un des arguments en faveur de Kyd, la ressemblance évidente entre son opuscule sur le *Meurtre de John Brewen* et le drame qui relate avec une fidélité extraordinaire une autre affaire criminelle du siècle. Pourquoi d'ailleurs vouloir à tout prix qu'*Arden* ait été rédigé par l'un des trois grands dramaturges de l'époque, Marlowe, Kyd ou Shakespeare? Parce que, répondent la plupart de ceux qui se sont penchés sur ce problème, nous ne connaissons aucun autre auteur de cette époque qui eût été capable de présenter sur la scène anglaise des études de caractère aussi fouillées. Mais ne peut-on pas imaginer que ce drame bourgeois fut rédigé par quelque contemporain que les circonstances ou une mort prématurée empêchèrent d'exploiter son talent dramatique après ce coup d'essai qui était un coup de maître?

Nous suivons beaucoup plus volontiers M. Carrère dans sa démonstration concernant le *Pré-Hamlet*. Certes, il n'est pas le premier à montrer que le texte célèbre de Nashe, dans la préface du *Menaphon* de Greene, s'applique à Kyd, mais il a soumis à un nouvel examen tout ce qui a été écrit sur cette question, il a repris celle-ci dans son ensemble et surtout il est allé beaucoup

plus loin qu'aucun de ses devanciers. Utilisant les sources présumées du *Pré-Hamlet*, le texte du premier in-quarto d'*Hamlet* et même celui de la pièce allemande *Der bestrafte Brüdermord*, tenant compte enfin des tendances personnelles de Kyd telles qu'elles se manifestent dans la *Tragédie espagnole*, il nous offre un résumé probable de la pièce disparue. Qu'il y ait beaucoup d'audace à faire passer la méthode de Cuvier de la paléontologie à l'histoire littéraire, il est le premier à en convenir. Il reconnaît de même qu'il ne peut reconstituer que le squelette du drame perdu. Il faut bien avouer qu'à partir du premier chapitre de cette section, qui pose l'existence du *Pré-Hamlet*, jusqu'au dernier, consacré à la reconstitution de ce drame, le lecteur a l'impression de s'avancer sur un terrain de plus en plus mouvant. Le défaut principal de ce travail réside peut-être dans les analogies qu'il veut établir entre le *Pré-Hamlet* et la *Tragédie espagnole*. Précisément parce que l'intrigue des deux drames comporte d'importants éléments communs, on peut penser que Kyd a dû tenter de se renouveler en rédigeant le second, non de le calquer sur le premier comme le suppose M. Carrère. Il reste vrai que, dans cette tâche audacieuse et délicate, celui-ci déploie une ingéniosité exceptionnelle unie à la prudence qui s'imposait en pareille matière. Cette tâche n'est d'ailleurs pas entièrement gratuite : une connaissance même hypothétique du drame pré-shakespearien peut éclairer utilement certains aspects du chef-d'œuvre. Les chapitres sur la forme sont la partie la moins réussie de ce travail. Il est regrettable de constater que, dans une étude sur le vers anglais, un compatriote de Paul Verrier parle encore d'iambes et de trochées, voire de spondées et de pyrrhiques. Il est étrange d'examiner le syllabisme du vers, les élisions et contractions, après les rimes et leur effet mélodique, ou encore l'emploi de *you* et de *thou* après l'allitération. Et quelles sont donc les "redoutables difficultés" que présente le premier vers d'*Arden*, qui se scande sans peine dès qu'on sait que les Elizabéthains considéraient volontiers le mot *spirit* comme un monosyllabe? Il aurait fallu enfin insister davantage sur la médiocrité technique du vers blanc de cette dernière pièce, qui contraste fâcheusement avec les qualités qu'il possède dans la *Tragédie espagnole*. Ces quelques réserves ne nous empêchent pas de rendre à l'auteur de ce grand et bel ouvrage l'hommage qui lui est dû. On le consultera avec profit non seulement lorsqu'on voudra connaître Kyd et son œuvre mais aussi lorsqu'on aura à s'occuper de la genèse de la plus célèbre tragédie shakespearienne. — Michel POIRIER.

MILTON. — **Paradis Perdu**. Tome I, Livres I à VI. Introduction, Traduction et Notes de Pierre Messiaen. (Paris : Aubier, 1951, 295 p., 450 fr.).

L'éminent E. M. W. Tillyard écrivait récemment : "One of the most important recent changes of mind in the general, unorthodox public is a new willingness to accept in some form the doctrine of original sin and of the need for some kind of regeneration" (*Studies in Milton*, p. 161). Dans cette perspective, *Paradise Lost* n'apparaîtra plus, même en ce dur XX^e siècle, comme un monument du passé encombré de théologie désuète, "a devil-haunted derivative faery tale" (Rose Macaulay), mais comme une œuvre gonflée d'espérance humaine. C'est pour l'avoir sans doute senti lui-même que M. Messiaen a entrepris de traduire et de commenter les cinq premiers livres du poème épique. La traduction qui évite le vers blanc, et suit cependant, dans la mesure du possible, l'ordre de l'original, perd ainsi en résonance poétique ce qu'elle cherche à gagner en exactitude. Chateaubriand traduisait "à la vitre". Les traducteurs discutent et le procès n'est pas fini... Nous signalerons modestement quelques détails relevés au cours de notre lecture : the hoary deep ("le vieil abîme"), nous suggérons "l'abîme des anciens jours"; *rebellious crew* (IV, 952) : "ta bande rebelle" ("ta horde"?); *offsprings of Heaven* (II, 310) : "rejetons du ciel", appliqués à *Throne and Imperial Powers*,

("génération du ciel"?); *each passion dimmed his face* (IV, 114) : "assombrissait" n'est-il pas un peu trop banal? De même "souffrance" (IV, 102) rend-il aussi bien *smart* que ne l'eût fait "brûlure"? *Fraud* (IV, 120) n'est-il pas affaibli par "fraude" ("mensonge, ruse"?); *Orient pearle* : "perles brillantes"; *glowing cheeks* [of Eve] : "les joues rouges" (V, 10) ("empourprées"?); *cordial love* n'est-il pas affaibli par notre "cordial amour"? Nous avons apprécié cependant le souci de suivre rigoureusement le texte, tout en regrettant un certain manque de densité et de relief.

L'introduction, après avoir retracé la vie de Milton, esquisse le mouvement général du *Paradis Perdu*. S'il est vrai que Milton ait voulu être, selon M. Messiaen, "un chrétien authentique", s'écarter du "christianisme erroné de Calvin" et du "christianisme falsifié, rituel extérieur des Eglises anglicanes et catholiques" (p. 14) est-il exact de conclure qu'il voulut rejeter toute orthodoxie? Il eût été bon de rappeler *De Doctrina Christiana* qui n'est ici mentionné qu'en note (note 63). L'étude des rapprochements entre le traité et le poème, entreprise par Arthur Sewel devait être signalée. *De Doctrina Christiana* est plus "libéral", comme dirait un théologien, que *Paradise Lost*, où le dogme de la Rédemption est central. Aussi sommes-nous étonnés de lire, page 34, que Milton est "plus proche du judaïsme que du christianisme, de la philosophie grecque que de saint Jean et de saint Paul", après avoir lu, page 31, que Milton adore le Père et qu'il a pour le Fils "la piété profonde de saint Paul". L'Apocalypse de saint Jean ne projette-t-il pas sa mystérieuse clarté sur le poème de Milton qui s'est volontiers représenté les événements cosmiques, antérieurs à la Création de la Terre, dans la perspective où l'Apocalypse représente "la fin de toutes choses"? Il aurait fallu mettre en évidence avec plus de netteté les rapports de Milton avec la pensée religieuse de son temps. Peut-on comprendre ce poème si l'on ne sait l'importance primordiale des commentaires bibliques et particulièrement de la dialectique fondée sur l'*Epître aux Romains*, comme le rappelle E. M. W. Tillyard? Peut-on comprendre l'indifférence de Milton vis-à-vis du Saint-Esprit, si l'on ne tient compte du fait que le puritanisme a rejeté toute une partie de la pensée de Calvin à ce sujet, et en a été peu à peu conduit à substituer au "témoignage intérieur du Saint-Esprit", "Right Reason"? Milton apparaît ici beaucoup trop isolé et comme coupé de l'immense développement spirituel dont il est issu.

On aurait aimé aussi que les paragraphes consacrés à l'imagination du poète fissent voir un Milton plus fidèle à l'inspiration biblique quand il s'abandonne à ses grandioses visions que lorsqu'il se propose d'enseigner le plan rédempteur (livre X). Le poète a saisi en calviniste toute l'ampleur du drame de la Chute, alors que l'humaniste, plus fidèle à Hooker, se sentira mal à l'aise pour évoquer un Christ rédempteur, dans la perspective de l'*Epître aux Colossiens*. D'aucuns y verront un déséquilibre fondamental du poème : Dieu est exalté, parce qu'en définitive Il offre à Adam un bel avenir... *Felix Culpa!*

Pour terminer, M. Messiaen rapproche Milton de Péguy et de Paul Claudel. Soit. Mais pareil rapprochement eût semblé plus approprié si l'auteur avait bien voulu rappeler moins sommairement la dette de Milton envers Du Bartas (p. 18). Une comparaison s'imposait avec Agrippa d'Aubigné. Milton n'aurait-il pas pu faire sienne la grande confession du martyr des *Tragiques* (Livre IV, *Les Feux*) :

"Trois mots feront partout le vrai déportement
Des contraires raisons, seul, seule et seulement..."

(édition Garnier, p. 128).

Au surplus, l'un et l'autre ne sont-ils pas occupés à exprimer le tourment de la matière en mouvement, en artistes "baroques", avec joie et gravité? Le puritain

s'avance, assuré en lui-même, dédaigneux du "yoke of prelaty" et lutte au nom de la liberté spirituelle contre l'intolérance des uns et des autres. Eclairé par le dogme catholique, un Claudel se fait le "liturge de la création", avec des présuppositions qui sont aux antipodes de celles de Milton. On attendait un contraste plutôt qu'un trop vague rapprochement.

La bibliographie ne fait pas mention d'ouvrages récents et indispensables sur Milton : ni Mac Colley, ni C. S. Lewis, ni Rajan, ni la plus récente édition du *Milton Handbook* de Hanford ne sont indiqués. — J. BLONDEL.

J. A. K. THOMSON. — **Classical Influence on English Poetry** (London : George Allen and Unwin, 1951, 263 p., 15 s.).

Poursuivant son étude du "Classical Background of English Literature", l'auteur dresse l'état des dettes contractées par la poésie anglaise — épique, didactique, tragique, comique, lyrique, élégiaque, pastorale, satirique, épigrammatique — envers Homère et Virgile et Lucain, Ovide, Plaute et Térence, Pindare et Horace et Catulle, Théocrite, Horace et Juvénal, Martial — respectivement, et en gros. Un index, la liste des auteurs cités, et, en appendice, la traduction de passages exemplaires complètent le volume. Celui-ci doit surtout son intérêt au grand nombre de beaux textes anciens mis en parallèle avec leur transcription, adaptation ou imitation par les meilleurs poètes de l'Angleterre; car le savant professeur n'écrit pas — il nous en prévient — pour ses pairs, ni même pour ses disciples : si donc il vous apprend peu, ne vous flattez pas d'en avoir su fort long. Sur des points de détail, il fait preuve de jugement et de goût : il montre bien ce que la prosodie du *Paradis Perdu* emprunte à l'*Enéide*. Mais il allonge son vin pur de beaucoup d'eau claire : les bons classiques sont plus denses. L'on eût aimé qu'il conclût : cette influence des Anciens sur ses compatriotes, est-elle bienfaisante ou néfaste? Elle est restée, croyons-nous, superficielle et ne les a fournis que de fables, d'ornements et de figures; ils ont négligé de s'instruire des secrets de la composition, de l'ordonnance et du raccourci. Même Chapman, qui se veut traducteur fidèle, semble refléter Homère dans un miroir embué. — E. M. REYNAUD.

Publications of The Augustan Reprint Society (William Andrews Clark Memorial Library : University of California. Représentant pour l'Europe : B. H. Blackwell, Oxford. Cotisation annuelle \$ 2.75.)

Outre les numéros 19, 20 et 21, signalés dans *Les langues modernes* (44^e année, pp. 127 et 425-26) l'exercice 1949-50 a vu sortir : le numéro 22 (grand format) Samuel Johnson, *The Vanity of Human Wishes*, agréable fac-similé de la première édition de cette œuvre d'ailleurs bien connue et accessible. L'introduction, de Bertrand H. Bronson, oppose de façon frappante la méthode de Johnson à celle des poètes d'aujourd'hui;

le numéro 23, John Dryden, *His Majesties Declaration Defended* (1681) avec une introduction de Godfrey Davies, fort utile réimpression d'un pamphlet récemment reconnu comme étant de la même plume qu'*Absalom and Achitophel* et sur lequel nous espérons revenir;

le numéro 24, Pierre Nicole, *An Essay on True and Apparent Beauty...* Il ne s'agit pas, pour une fois, d'une reproduction, car l'original de cette préface au célèbre *Epigrammatum delectus* de 1659 est en latin, et la traduction de J. V. Cunningham est moderne, très moderne : que diraient les Messieurs de Port-Royal en voyant « natura histrionicam agit » rendu par « nature plays the ham » (p. 11) ou « cenum » par « blank » (p. 22)? Traduction fidèle d'ailleurs, et ingénieuse, parfois à l'excès : la divination par les « runes » dans une épigramme de Sannazar (p. 22) nous avait surpris et nous nous sommes reporté au

texte donné par Nicole : « Quicquid erat tripodum cunis Delphisque petisti » ; évidemment M. Cunningham a mentalement émendé l'inintelligible « cunis » en « cuneis », mais Sannazar avait écrit « Cumis » et il s'agit tout bonnement de la Sibylle. En tout cas l'hommage rendu à Nicole ne peut que flatter ses compatriotes : sa « Dissertatio », qui exprime fortement des principes logiques et cartésiens, semble avoir contribué à l'établissement de la doctrine classique en Angleterre.

L'année 1950-51 nous a déjà apporté trois réimpressions : le numéro 25, Thomas Baker, *The Fine Lady's Airs...* (1709) précédé d'une utile introduction de J. H. Smith, se lit agréablement. Cette comédie dont l'intrigue est sans originalité comme sans importance vaut par la peinture des mœurs d'une société oisive et frivole, mais patriote et fière de la prise de Lille par Marlborough, et elle mérite parfois de faire penser à Congreve par l'esprit du dialogue. Après avoir repoussé l'offre déshonnête de £ 200 par an que lui a faite un beau gentilhomme, la parente pauvre de la « belle dame » ne peut s'empêcher, une fois seule, de regretter la vertu que lui impose une opinion publique en voie de moralisation : « Oh ! que n'ai-je vécu du temps du bon roi Untel ! » — entendez Charles II.

Le numéro 26, Charles Macklin, *The Man of the World*, montre les désastreux résultats littéraires de cette même vertu un demi-siècle plus tard. Malgré le tempérament brutal de son auteur cette comédie n'échappe guère au douceâtre et au larmoyant que pour tomber dans le grandiloquent. Seul surnage le rôle du parvenu écossais, Sir Pertinax Macsycophant, dont l'introduction (due à Dougald MacMillan) loue la valeur satirique.

Le numéro 27, Frances Reynolds, *An Enquiry Concerning the Principles of Taste...* (1785) nous restitue une œuvre, que l'on avait longtemps cru perdue, de la sœur de Sir Joshua, peintre elle-même, œuvre intéressante pour qui étudie le passage de l'esthétique classique à l'esthétique romantique. L'agréable introduction, due à James L. Clifford, atteint une ampleur inusitée dans cette collection, que nous nous réjouissons de voir se départir graduellement de la sécheresse initiale : son utilité s'en trouve encore accrue. — Pierre LEGOUIS.

Dramatic Essays of the Neoclassic Age. Edited by HENRY HITCH ADAMS and BAXTER HATHAWAY. (Columbia University Press, 1950 XIX + 412 p., \$3.50).

L'idée est intéressante et l'exécution honorable. Figurent dans ce recueil treize critiques français, à côté de dix-neuf anglais et de deux allemands. L'introduction, brève mais dense, insiste sur les liens qui unissent la théorie dramatique et la philosophie du XVIII^e siècle, mais MM. Adams et Hathaway sont sans doute trop jeffersoniens pour reconnaître que la foi en la bonté de la nature humaine porte la principale responsabilité dans la décadence du théâtre lui-même.

Pour les textes français les traductions sont tantôt contemporaines des originaux, tantôt faites spécialement pour ce recueil. Les unes et les autres inspirent en général confiance ; il nous faut malheureusement excepter l'*Essai sur le genre du drame sérieux*, de Beaumarchais, où, dans la seule page 369, « the lost children of literature » rend « les enfants perdus » (the forlorn hope) — « the people of the world », « les gens du monde » (society people — et « the colonies of Alcide », « les colonnes d'Alcide » (Hercules' pillars). Quant à l'annotation, ce n'est pas à nous de juger de son utilité pour l'étudiant américain, mais nous pouvons la trouver capricieuse : elle nous donne à maintes reprises la date du *Cid* en spécifiant qu'il est de Corneille, mais elle laisse au lecteur le soin de deviner que « le discours de Lusignan à sa fille » se trouve dans *Zaïre*, sans parler d'autres allusions *that would pose me in a quiz*. — Pierre LEGOUIS.

Letters of Horace Walpole, Selected by W. S. LEWIS, with an Introduction by R. W. KETTON-CREMER (The Folio Society, London, MCMLI, xxxv-284 p., 17 s. 6 d.).

De la correspondance d'Horace Walpole, dont il prépare depuis 1937 la très érudite Yale Edition qui doit comprendre une cinquantaine de volumes, Mr. W. S. Lewis nous offre aujourd'hui ces quelques lettres : soixante-neuf prélevées sur un choix de cent quarante-huit déjà publiées par lui en deux volumes en 1926, et quatre nouvelles, dont deux inédites. Les connaisseurs s'empresseront de lire ces deux dernières, adressées à la comtesse d'Ossery. On y voit l'homme plus désabusé que jamais, et toujours aussi plein de mépris pour les vanités humaines que de vanité déguisée pour ses propres distinctions. Les autres lettres donneront au lecteur moyen, sous une forme maniable et élégante, un aperçu suffisant des curiosités, des raffinements et des ironies du plus versatile des épistoliers. Mr. Ketton-Cremer, biographe autorisé d'Horace Walpole, écrit une Introduction dont on ne regrette que la brièveté. — R. MARTIN.

JOHN MCVIE. — **Robert Burns, Some Poems, Songs and Epistles**. Illustrated by Mackay (Edinburgh & London : Oliver et Boyd, 1951, 196 p., 10 s. 6 d.).

En ouvrant cette édition de quelques poèmes, chansons et épîtres, on est d'abord attiré par les illustrations de Mackay ; on en admire la vigueur, la poésie aussi. Cette plume tantôt réaliste, tantôt légère, tantôt grotesque, toujours minutieuse, accompagne et complète le pouvoir qu'a le vers de Burns de projeter une image et de la graver dans vos yeux. Les dessins vous ont déjà renseigné, quand vous commencez à lire, sur le choix de John McVie. Ce n'est pas le Burns de *To a Mouse* ou de *To a Mountain Daisy* qu'il nous présente, mais celui de *Rattlin, Roarin Willie*, de *The Deil's awa wi' th' Exciseman*, de *Willie brew'd a peck o' Maut* et de *Tam o'Shanter*. Et comme avec l'observateur et critique spirituel ou pathétique de la vie alterne le faiseur d'épigrammes devenues proverbiales, vous ne pouvez que féliciter John McVie d'avoir placé cette sélection sous le signe de l'humour. Elle est précédée d'une courte introduction de John W. Oliver. — G. MIALON.

LORD BYRON. — **Le Chevalier Harold**. Introduction, traduction et notes par ROGER MARTIN (Paris, Aubier, Editions Mouton, 1949, 347 p.).

M. Roger Martin a enrichi l'excellente collection Aubier d'un texte bilingue de *Childe Harold*. Il faut lui en savoir gré. C'est évidemment par le poème où il s'est raconté qu'on doit commencer l'étude de Byron. La meilleure œuvre de Byron n'est-elle pas le personnage de lord Byron lui-même ? M. Martin n'avait donc pas le choix pour son introduction ; elle ne pouvait être que franchement biographique. Utilisant très habilement la correspondance et les journaux du poète, les ouvrages critiques de Fox, Wilson Knight, Ch. du Bos, André Maurois, etc., M. Martin a remarquablement éclairé la partie de la vie de Byron qui correspond à *Childe Harold*. Il a mis en bonne place, comme il se doit, la claudication qui explique aux trois quarts l'homme et sa destinée. Bien qu'il soit à chaque instant étayé des références scrupuleuses à toutes les sources, selon les meilleures traditions universitaires, le portrait n'en est pas moins vivant et bien campé. Une quinzaine de pages critiques complètent heureusement l'introduction.

La traduction, conformément au but de la collection, vise avant tout à guider la lecture du texte original. Faut-il mentionner quelques inadvertances ? Au vers 207 « where yet few rustics reap » n'est certainement pas « où moissonnent encore des manants », mais « encore peu de manants ». Le « fond ally » du vers 445 me semble inexactement traduit par « allié débonnaire » : Byron accuse claire-

ment l'Angleterre de stupidité. Au troisième chant, le vers 823 se termine par « the spirit of her hues ». Je ne crois pas qu'on puisse s'écarter du texte jusqu'à écrire « l'âme de leurs couleurs », au lieu de : « le principe de ses couleurs ». Les notes de M. Martin, avec à-propos et sobriété à la fois, éclairent toutes les allusions de Byron qui demandent à l'être. Voici donc au total un très bon instrument de travail. A quand l'édition bilingue de *Don Juan*? — ALBERT LAFFAY.

PATRICK HOWARD. — *The Year is 1851* (Collins, 1951, 256 p., 18 s.).

Ce livre qui se présente d'abord comme « an experiment in the technique of the scrap-book » combine en une formule heureuse l'agrément et la documentation. Une illustration abondante, les statistiques, et les commentaires recréent fort bien l'atmosphère de la « Great Exhibition », « L'Ancêtre des Expositions Universelles », comme dit M. Louis Rocher dans son intéressant article où il passe en revue et ce livre et d'autres consacrés à l'année 1851 (*L'Education Nationale*, 18 octobre 1951, p. 11). Sur les problèmes sociaux, les modes, les salaires, la nourriture, le vêtement, les plaisirs et la misère — épidémies et prostitution — on glane, au long de ces pages, des faits et des informations qui auraient plus d'intérêt et de portée si dates et sources étaient plus souvent précisées. La matière des principaux chapitres nous était déjà connue, surtout grâce aux deux excellents volumes de *Early Victorian England, 1830-1865* présentés par G. M. Young (O. U. P., 1934; 2nd impression 1951), et aux ouvrages de Mayhew, récemment réimprimés sous forme de sélection par Peter Quennell, et enfin aux premiers chapitres de la thèse de L. Cazamian, *Le Roman Social en Angleterre*, mais le livre de Mr. Howard, s'il est moins ambitieux est aussi d'une lecture plus facile et s'adresse à un plus grand public. — L. TONNEBELLE.

J. HOWARD WHITEHOUSE. — *Vindication of Ruskin* (London : George Allen and Unwin, 1950, 67 p., 10 s.; en hors-texte : fac-similé de la lettre de Ruskin).

L'unique intérêt de ce livre, c'est la longue réponse que Ruskin rédigea, sans l'envoyer, lors du procès pour l'annulation de son mariage. Pièce importante du dossier mais qui ne modifie en rien le fait que la raison de cette tragédie était l'impuissance physiologique de Ruskin. Répéter que Ruskin était « an unselfish man pursuing always great ideals » n'est pas une réfutation des données même du livre de Sir William James, *The Order of Release* (John Murray, 1948), ni une explication de cette omission — plus surprenante que celle d'Annette Vallon dans *The Prelude — Praeterita* ne mentionne nulle part le mariage de Ruskin alors que cette autobiographie fait une place importante à Rose La Touche. Ce dernier amour de Ruskin pour une fillette, atteinte de troubles mentaux, est infiniment pathétique plutôt qu'attendrissant comme le suggère Mr. Whitehouse qui, ici encore, voile la vérité en écrivant : « Her unhappiness was increased by frequent attacks of illness. » Était-ce bien nécessaire de réimprimer *in extenso* la lettre de Rosie à « Dearest St Crumpey » (voir *Praeterita*, vol. III), que Ruskin portait sur lui entre deux feuilles d'or? N'eût-il pas été plus intéressant de nous rappeler, ainsi que le fait Peter Quennell dans son excellente étude *John Ruskin, the Portrait of a Prophet* (Collins, 1949), que toutes ses lettres à Rosie furent détruites par son exécuteur testamentaire, parce que « too sacred for publicity »? — L. C. CHRISTIAN.

The Victorians, An Anthology chosen by GEOFFREY GRIGSON (Routledge and Kegan Paul, 1950, 336 p., 12 s. 6 d.).

Les « Victoriens » nous sont présentés sous forme d'échantillons d'importance très variable, quelques mots, quelques phrases, ou de longs extraits en prose et

surtout en vers. Tennyson occupe une place de choix mais non excessive; tous les grands noms ont leur part, ainsi que de moindres célébrités et des anonymes (notamment des « Street Ballads » du plus vif intérêt). L'auteur a classé les textes suivant un ordre chronologique très souple, depuis les environs de 1830 et 1840 jusqu'à la dernière décennie du XIX^e siècle en passant par la « citadelle victorienne » (1850-1880) d'où l'on sort par un chapitre intitulé « Strange Dyes », pour finir vers 1890 sur les signes d'une poésie nouvelle, « as we now understand it ». Bien que G. G. ait fait une large part à ce qu'il appelle « word-painting », ce en quoi, selon lui, l'ère victorienne a particulièrement excellé, il laisse surtout s'exprimer, par nécessité sans doute, l'angoisse de la conscience au XIX^e siècle — depuis l'une des premières citations du recueil « I hear among the trees the voices of my coming days and they are mournful » de R. S. Hawker, jusqu'aux dernières (In Tenebris, de T. Hardy, Into my heart an air that kills, de A. E. Housman). L'ouvrage se termine par une série de notes très intéressantes et la référence précise des textes. — CAZES.

Browning, Poetry and Prose, Selected by S. NOWELL-SMITH (The Reynard Library, Rupert Hart-Davis, London, 1950, xvi + 776 p., 21 s.).

Très beau volume d'une édition soignée à tous points de vue. Pour qui ne peut lire l'œuvre tout entière, il n'y a certainement pas de meilleure anthologie de Browning. « The poor practical anthologist », comme se désigne modestement S. N.-S., nous offre un choix très riche de pièces entières ou d'extraits très longs avec toutes indications utiles sur les éditions et les suppressions effectuées. En plus des poésies qui occupent 666 pages, l'ouvrage contient l'Essai sur Shelley et des lettres (691-766) dont 28 à E. B. Browning; on lira à la dernière page deux lettres où Browning et Tennyson s'expriment leur admiration et leur affection réciproques. — CAZES.

Booker Memorial Studies. Eight Essays on Victorian Literature in Memory of John Manning Booker, 1881-1948. Edited by Hill Shine (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1950, xiv+183 p., 32 sh.).

Ce livre de « Mélanges » fait honneur au Professeur Booker qui occupa pendant quarante ans une chaire à l'Université de la Caroline du Nord; les huit essais qui le composent sont tous d'utiles contributions à la Littérature Victorienne, surtout les trois qui se rapportent à Carlyle : « Carlyle's Early Writings and Herder's *Ideen* : The Concept of History », par Hill Shine; « Tennyson's Locksley Hall » and Thomas Carlyle », par W. D. Templeman; « Carlyle and T. H. Huxley », par W. Irvine. L'article de G. G. Grubb apporte des précisions nouvelles sur les relations de Dickens avec le *Daily News* qu'il dirigea pendant vingt-huit mois (mars 1844-juin 1846). Sur la « Marguerite » des Poèmes d'Arnold, P. F. Baum nous paraît ne rien révéler de nouveau et n'être pas très au courant des travaux récents. J. H. Buckley étudie un double courant de pensée dans « The Revolt from Rationalism in the Seventies and Some of its Literary Consequences »; C. J. Weber — spécialiste de Thomas Hardy et qui donna naguère une intéressante étude à la *Revue Anglo-Américaine* (août 1935) examine la curieuse fortune de *The Woodlanders* aux Etats-Unis. J. O. Bailey montre l'évolution, sous l'influence de la science, des Drames de Henry Arthur Jones. — L. B.

Samuel Butler's Note-Books. Selections edited by GEOFFREY KEYNES and BRIAN HILL (London, Jonathan Cape, 1951, 327 p., 12 s. 6 d.).

En 1898 Samuel Butler, rédigeant une courte préface pour le volume II de ses notes manuscrites, s'alarmait, écrivait-il, « at the triviality of many, the ineptitude of many, and the obvious untenableness of many that I should have done much

better to destroy ». « They are not meant, ajoutait-il, for publication. » Cet ennemi acharné de toutes les hypocrisies était-il sur ce point entièrement sincère ? La sincérité a bien des degrés et des nuances ; l'inconscient y joue son rôle. Certes, il n'a point porté lui-même ses cahiers de notes chez l'imprimeur. Mais il se plaisait à imaginer qu'après sa mort des lecteurs parcourraient ces pages manuscrites. S'il a pris tant de peine, et jusqu'à ses derniers jours, pour les arranger, les indexer, les copier, les relier, c'est parce que, d'un propos fort lucide, il voulait les sauver de l'oubli. Et les craintes qu'on lui voit émettre quant à leur valeur sont sujettes à la même caution. Dans sa préface au troisième volume, admettant pour certaines d'entre elles le reproche de futilité, il répliquait avec une grave désinvolture que « it was less trouble to let Alfred write them over again, than to consider whether it was worth while to do so » (i. e. destroy them). Humour, certes ; mais de cette espèce, un peu suspecte, qui consiste chez l'égoцентриque à se moquer légèrement de lui-même, sans contrition aucune, pour désarmer à peu de frais la critique.

Voici donc une troisième mouture de ces notes. Les premiers *Note-Books* étaient, en 1912, le choix de H. Festings-Jones, ami plus jeune et confidant de Butler. Les seconds — *Further Extracts from the Note-Books of Samuel Butler* — furent publiés par A. T. Bartholomew en 1934. Dans l'intervalle avaient paru, en tirage limité, des *Butleriana* qui réunissaient de longues notes autobiographiques et de courts « dicta » de la pittoresque Mrs. Boss. Les deux gros volumes du « Mémoire » de Jones (1919) avaient déjà d'ailleurs abondamment puisé dans ces cahiers que le peintre Gogin appelait « un garde-manger littéraire ». Ces divers ouvrages sont maintenant épuisés. Il était bon que leur matière fût remise à la disposition du public. MM. G. Keynes et Brian Hill ont fait une utile besogne de critique textuelle, rétablissant les notes dans l'authenticité de l'original, alors que les précédents « editors » avaient pris avec lui bien des libertés. Ils affirment suivre l'ordre chronologique de la composition. C'était aussi la prétention des *Further Extracts*. Mais comment se fait-il alors que l'amusante note « sea-sickness » (« Sea-sickness is the moral pain at seeing converts escape us »), que Bartholomew plaçait dans le premier volume (1874-1883, révisé en 1891-97), figure ici juste au bas de la toute dernière page ? Le butlerolâtre devra consulter au British Museum les textes originaux qui sont datés.

Au cours de ses interminables révisions, Butler s'est exercé, souvent avec bonheur, à la condensation et à la synthèse. Il n'est que de comparer, par exemple, la note que nous venons de citer et qui est un si parfait modèle du procédé métaphorique de l'humour, avec une autre note des premiers *Note-Books*, qui en est le premeir jet : « Sea-sickness or, indeed, any other sickness is the inarticulate expression of the pain we feel on seeing a proselyte escape us just as we were on the point of converting it. » — J.-B. FORT.

R. D. MIDDLETON. — **Newman at Oxford** (Oxford University Press, 1950, VIII + 284 p., 9 gravures : 21 s.).

Cette étude du Développement religieux de Newman jusqu'à sa conversion en 1845 à l'Eglise Catholique, Apostolique et Romaine est l'œuvre d'un spécialiste très au courant de l'histoire du Mouvement d'Oxford et comporte des documents jusqu'ici inédits ; elle est empreinte d'une intelligente sympathie pour le futur cardinal et révèle que l'auteur appartient à la tendance anglo-catholique de l'Eglise anglicane ; elle exprime la conviction que Newman serait resté dans l'Eglise de sa jeunesse s'il n'en avait pas été chassé par l'aveugle hostilité du parti « protestant » alors en majorité chez les Anglicans, ce qui peut-être revient à dire si l'Eglise Anglicane n'était pas un carrefour où se coudoient et parfois s'affrontent des conceptions religieuses aussi opposées que celles de M. Middleton lui-même et du présent évêque Barnes de Birmingham. — F. C. DANCHIN.

COVENTRY PATMORE. — **The Rod, The Root and The Flower**. Edited, with an Introduction, by Derek Patmore. (Grey Wall Press, 1950, 234 p., 3 illustrations; selected bibliography, 10 s. 6 d.).

Ni Charles Du Bos, dans son profond essai, «L'Amour selon Coventry Patmore», 1936 (*Approximations*, 7^e série), ni Paul Claudel, dans sa «Lettre sur Coventry Patmore», 1910 (*Positions et Propositions*, II) n'avaient songé, bien qu'ils le connussent, à utiliser ce livre, paru pour la première fois en 1896, un an avant la mort de son auteur. Les méditations, aphorismes et fragments qui le composent constituent d'abord comme un commentaire des grands textes que sont *The Angel in the House* et *To the Unknow Eros*, puis, selon toute vraisemblance, certains matériaux de *Sponsa Dei*, cet audacieux ouvrage en prose où P. avait retracé les étapes de la relation de l'âme avec Dieu et dont il détruisit le manuscrit à la suite d'une parole imprudente et tôt regrettée de G. M. Hopkins, enfin un très curieux document susceptible d'intéresser les psychologues modernes, autant que les historiens de la période victorienne. Mr. Derek Patmore a raison de voir l'annonce d'Otto Weininger et de Freud dans une pensée comme celle-ci : «The external man and woman are each the projected simulacrum of the latent half of the other, and they do but love themselves in thus loving their opposed likenesses.» Ce que ne souligne pas son introduction mais que révèle son livre récent, *The Life and Times of Coventry Patmore* (p. 148), c'est l'alliance, chez ce victorien, du mysticisme et de l'érotisme : C. P., en effet, possédait la collection complète des livres de l'*Eroticon Biblion Society*. Les pensées ici réunies méritent aussi d'être lues pour elles-mêmes, pour leur sincérité et leur densité passionnée; mais les comparer, comme l'a fait H. Read, aux *Pensées* de Pascal, est un paradoxe; plutôt que d'une flamme intérieure, elles sont éclairées par les cierges que Patmore fait brûler devant l'Eros Inconnu et son propre portrait. — LOUIS BONNEROT.

ST JOHN ERVINE. — **Oscar Wilde** (London : George Allen and Unwin, 1951, 336 p., 18 s.).

Selon St John Ervine, l'œuvre de Wilde s'est trouvée grandement surfaite, et pour deux raisons : 1° Wilde a eu la chance d'aller en prison. 2° «Sur le continent» la sympathie pour ses écrits se fonde sur la haine de tout ce qui est anglais. Puis-je suggérer des exemples? Dr Renier, M. L. Cazamian, André Maurois, A. J. Farmer, Léon Lemonnier, et moi-même. Tous anglophobes, comme on sait. A vrai dire, St John Ervine ne cite pas ces bons auteurs. Il n'apparaît même pas qu'il les ait lus. Je le regrette un peu, car il eût trouvé, chez Léon Lemonnier entre autres, la preuve que Paris, en 1895, ne fut pas, à l'égard de Wilde, beaucoup plus tendre que Londres. St John Ervine s'attaque surtout au théâtre de Wilde. Il est orfèvre, ayant lui-même composé, outre des pièces, un petit traité intitulé : *How to write a play*. Mais la méthode de Wilde, nous assure-t-il, n'est pas la bonne. Ses comédies sont des mélodrames, et sa technique, incertaine. «The third act of *Lady Windermere's Fan*», écrit-il (p. 190), «is similar to the screen scene in *The School for Scandal*, but how much more masterly is Sheridan's craft than Wilde's. Sheridan was twenty-seven when he wrote his comedy, but Wilde was ten years older when he wrote his.» Comme on voit, Wilde est inexcusable étant l'ainé. St John Ervine, qui a des idées très assurées sur la grâce et le libre arbitre (il appelle St Augustin «a sadistic and evil Arab», p. 162) conclut en ces termes : «What punishment is fitting for the man who takes his gift from God and drops it in the mire? That was the sin committed by Oscar Wilde. It was the sin against the Holy Ghost» (p. 336). Ce livre est curieusement contradictoire : son existence même est destructrice de l'intention qui l'anime. Si, plus d'un demi-siècle après que

l'œuvre de Wilde a paru, on peut lire un livre de 300 pages où il est démontré qu'elle est morte, on peut être tout à fait assuré qu'elle est encore bien vivante. — Robert MERLE.

MORAY McLAREN. — **Stevenson and Edinburgh, A centenary study** (Chapman and Hall, 1950, 8 s. 6 d.).

Titre alléchant : par quel miracle R. L. S. eût-il échappé aux sortilèges d'Edimbourg? Sous cette plume enthousiaste, l'on ne doit pas s'attendre à une étude en règle de l'influence sur Stevenson de sa cité natale, même réduite à ses bas-fonds, objet d'une prédilection au moins aussi marquée chez le romancier Moray McLaren que chez « Veste-de-velours » du temps où il jetait sa gourme.

Plutôt qu'une analyse, on trouve ici une conversation abondante et facile, avec ses reprises et ses répétitions, ses retours et ses détours, ses parenthèses et ses hors-d'œuvre, fertile en affirmations mais assez chiche de preuves démonstratives. Par exemple, s'agissant de la famille de l'auteur, l'évocat se borne à un aveu : « Il est difficile de définir ma pensée. Toute personne née à Edimbourg il y a plus de trente ans, et issue de la même classe sociale que Stevenson, me comprendra. » Nous voici donc exclus du cercle des initiés. Il y a vingt ans passés, M. Jean-Marie Carré montrait plus d'exigences.

Cependant, il est un point que ce petit livre s'attache à remettre en lumière : le contraste entre les deux composants de l'Athènes du Nord : l'ancienne ville et la nouvelle, l'ancre de perdition et l'habitable de la réserve élégante. D'où s'ensuit le parallèle avec la dualité spirituelle de R. L. S. (déjà soulignée par Chesterton) et de ses créations, si apparente dans *Deacon Brodie* et *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. — Louis ROCHER.

JOHN BOWMAN. — **Robert Louis Stevenson**. With a Foreword by Richard de Mattos (London : Chantry Publications, 1949, 32 p., 4 s. 6 d.).

FRANK HOLLAND. — **A Salute to R. L. S.** Illustrated by Mackay (Edinburgh : C. J. Cousland et Sons Ltd., 1950, 222 p., 12 s. 6 d.).

MORAY McLAREN. — **Stevenson and Edinburgh, A Centenary Study** (London : Chapman et Hall, 1950, 175 p., 8 s. 6 d.).

MALCOLM ELWIN. — **The Strange Case of Robert Louis Stevenson** (London : MacDonald, 1950, 256 p., 12 s. 6 d.).

JANET ADAM SMITH. — **Robert Louis Stevenson, Collected Poems**. With an Introduction and notes (London : Rupert Hart Davis Ltd., 1950, 572 p., 18 s.).

Cette liste des ouvrages parus à l'occasion du centenaire de la naissance de R. L. Stevenson est incomplète, et d'autres sont attendus; elle a cependant le mérite de la variété. La plaquette de J. Bowman, biographie succincte pour lecteurs pressés dont la curiosité n'est pas trop exigeante, est toutefois jalonnée de renseignements d'ordre financier qui soulignent à la fois la longue impécuniosité de l'auteur et la largesse des éditeurs américains. *A Salute to Stevenson* est un aimable recueil d'œuvres choisies. Les jeunes qui n'ont lu de Stevenson que *l'Ile au Trésor*, trouveront dans ce volume, dont les admirables dessins à l'encre de Mackay font un précieux livre d'étrennes, sept contes — dont le petit chef-d'œuvre de Thrawn Janet —, quelques extraits de prose diverse, un poème (*The Lamp-lighter*), et une galerie illustrée des principaux personnages stevensoniens, Alan Breck, Dr Jekyll, Christina Elliot, etc... Pour Mr. Moray MacLaren, Edim-

bourg explique Stevenson. Les années de révolte contre le victorianisme de sa ville natale tiennent une grande place dans ce récit; mais on a souvent l'impression que Stevenson n'est qu'un légitime prétexte pour nous montrer Edimbourg. En errant de Leith Walk à Calton Hill, en s'arrêtant dans les "wynds" et les "closes" de High Street, on découvre maint panorama, et parfois aussi la silhouette dégingandée de Robert Louis. "This book is as much about Edinburgh as about Stevenson", prévient l'introduction; mais, si on redoute parfois de perdre le héros dans le décor, la chaude affection de l'auteur pour l'un et pour l'autre ne manque pas de charme.

Malcolm Elwin, après avoir publié une sélection des *Essays* de Stevenson dans les "MacDonald Illustrated Classics", emprunte partiellement à Jekyll and Hyde le titre de sa biographie. Il lui emprunte aussi son idée directrice et veut retrouver dans R. L. S. une incarnation de Jekyll and Hyde. Pour étayer sa thèse, il prend à son compte les révélations faites par G. S. Hellman et J. A. Steuart vers 1925 sur "Claire", la prostituée des Highlands que Stevenson eût voulu épouser, sans toutefois apporter l'argument indiscutable — les lettres de Stevenson accessibles à la National Library of Scotland semblent le lui avoir refusé — qui permettrait de lever les doutes qui subsistent sur l'identification faite par Steuart. En apportant sa voix aux partisans des thèses soutenues par ce dernier, Malcolm Elwin a suscité, de janvier à mars 1951, une longue controverse aux conclusions indécises dans les Letters to the Editor du *Times Literary Supplement*. On souhaite que les biographies que l'on dit sur le chantier percent le mystère. Mais *The Strange Case of R. L. S.*, dont 33 pages seulement sont consacrées à la période postérieure à l'installation à Samoa, intéresse le lecteur par l'abondance des citations et par l'effort poursuivi pour retrouver à travers tous ses écrits, et en particulier ses essais et ses lettres, une image cohérente de Stevenson.

Les éditeurs des poèmes posthumes de R. L. S., — les *New Poems*, des éditions Vailima, Scribner ou Tusitala —, étaient obsédés par ce qu'ils pouvaient y trouver de témoignages biographiques, ou par leur valeur de reliques aux yeux des bibliophiles. Mrs. Janet Adam Smith, dans ses *Collected Poems*, ne s'est souciée que d'évoquer le vrai visage de Stevenson poète. Comme son R. L. S. dans "Great Lives" de 1937, et son *Henry James and R. L. S.* de 1948, sa longue introduction (30 p.) est une contribution substantielle aux études stevensoniennes. Elle y stigmatise la désinvolture avec laquelle les premiers éditeurs traitèrent les manuscrits, et les erreurs de texte perpétuées dans chaque édition successive de 1916 à 1921. Persuadée, comme l'étaient alors E. Gosse et S. Colvin, que Stevenson était trop sévère censeur de ce qu'il laissait imprimer pour avoir destiné à la publication *tous* ces poèmes jetés sur le marché après sa mort, et qu'il avait sans doute conservés comme on conserve d'anciennes lettres ou de vieilles photographies, autrefois aimées, elle s'attache à séparer l'ivraie du bon grain; elle établit son texte sur les manuscrits, ce qui lui permet de rectifier d'étranges méprises (cf. p. 44); elle restitue, autant que faire se peut, l'ordre chronologique trop souvent méconnu, et, dans les copieuses notes (110 p.) qui suivent la sélection, nous renseigne sur les circonstances de la composition des poèmes. "The lyric that pins down a mood, the epistle that conveys the quality of friendship, the lines that are a charming gesture of welcome of good-bye, the squibs that exactly bring back a shared joke or escapade" — c'est bien cela qui demeure de la poésie de Stevenson: ce qu'il avait d'imagination créatrice allait à sa prose. Avec science et conscience Mrs. Janet Adam Smith nous en convainc amplement, et nous aide à goûter chez le poète le même charme qui nous fait aimer l'homme. Par la qualité du papier et de l'impression, cet ouvrage, comme les précédents fait honneur aux presses anglaises et écossaises. — G. MIALLON.

HESKETH PEARSON. — **Bernard Shaw, His Life and Personality** (London, Collins, St Jame's Library, 1950, 424 p., 8 s. 6 d.).

Pour permettre une plus grande diffusion de cette excellente biographie — bien supérieure à toutes celles qui ont paru jusqu'ici — la maison Collins vient de la rééditer dans une nouvelle série bon marché en utilisant tout simplement les anciennes matrices, au point même que les erreurs typographiques — très rares, d'ailleurs — sont restées; le seul reproche à faire à ce désir de bon marché est la suppression des magnifiques photographies qui enrichissaient la première édition. Nous avons déjà dit combien ce livre est précieux pour qui veut connaître Shaw; Mr. Pearson a su comprimer dans ces quelques centaines de pages d'une façon très agréable et très vivante, tout ce qu'il a pu recueillir sur son sujet, et l'on sait que Shaw a répondu à toutes les questions que pouvait lui poser son biographe. Nous avons donc là une source très importante de renseignements de première main. Pourtant, comme le sous-titre le suggère, n'y cherchons pas de dissertations sur les idées de Shaw; il s'agit ici simplement de « la vie et la personnalité » du grand Irlandais; la discussion des thèses shawiennes, on la trouvera dans d'autres ouvrages, par exemple dans le livre de H. C. Duffin ou, mieux, dans celui d'Eric Bentley. — L. EYRIGNOUX.

BLANCHE PATCH. — **Thirty Years with G. B. S.** (London, Gollancz, 1951, 256 p., 12 s. 6 d.).

Après six lustres passés avec Bernard Shaw dans la position privilégiée de secrétaire, Miss Patch peut certes avoir des quantités de souvenirs à rappeler. Elle le fait ici d'une façon vivante et éclaira la personnalité de Shaw d'une façon qui nous semble juste, car rien de tout cela ne contredit l'image que peuvent s'en faire ceux qui ont connu et étudié Shaw; elle nous apporte même des explications que nous devinions seulement, par exemple au sujet du socialisme assez particulier de son maître, mélange de mysticisme intellectuel et de sens pratique, et elle nous décrit assez longuement le vieillard d'Ayot dont certaines bizarreries — sans doute résurgences d'inclinations tenues en veilleuse pendant l'âge mûr — pourraient nous faire comprendre les raisons profondes de telle ou telle idée maintes fois exprimée. Miss Patch semble avoir livré là à peu près tous ses souvenirs, et la figure de Shaw en émerge très attachante, malgré la description de ses travers; si l'on sait combien les livres de ce genre, décrivant un personnage « en pantoufles », peuvent être parfois cruels, ce fait nous montre à quel point Shaw a pu être grand, même dans sa vie privée. Un seul reproche à ce livre : c'est que trop de pages en sont consacrées à Miss Patch et à la distinction de sa famille et de ses relations, car ces pages sont à la fois fatigantes et ridicules, et déparent l'ouvrage. — L. EYRIGNOUX.

NORMAN NICHOLSON. — **H. G. Wells.** The English Novelists Series (London, Arthur Baker, 1950, 105 p., 6 s.).

Cet ouvrage compte en fait 93 petites pages de texte. Il n'est à aucun degré une biographie de Wells, dont la vie n'est pas racontée (la date de sa mort par exemple, est omise, et l'auteur ne dit rien des aventures sentimentales de Wells). Il y a d'ailleurs quelques longueurs dans la brève partie pseudo-biographique du livre. La partie critique, au contraire, est excellente. On y goûtera la comparaison avec Jules Verne, un rapprochement avec Dickens, des vues justes et intéressantes sur les deux aspects de la personnalité de Wells qui lui ont fourni presque tous ses héros, et des pages pénétrantes sur *Kipps* et *Mr. Polly*. L'ouvrage s'achève par un tableau pathétique du pessimisme désespéré de Wells à la fin de sa vie. On

regrette que les références trop sommaires, et l'absence de toute chronologie et même de toute date dans le texte, empêchent cet essai agréable et intelligent d'être un véritable instrument de travail. — Sylvère MONOD.

PETER RUSSEL. — **Ezra Pound, A Collection of Essays to be presented to Ezra Pound on his 65th Birthday** (London : Peter Nevill Ltd. 1950. 268 p., 12 s. 6 d.).

Peter Russel a réuni dans cet ouvrage dix-huit études critiques sur le grand poète américain. Elles ont été écrites entre 1924 et 1950, soit par ses fidèles amis, soit par des écrivains anglais ou américains. Les voix que nous entendons ne sont pas toutes élogieuses, mais toutes reconnaissent l'importance de l'œuvre poétique d'Ezra Pound. Pourtant il est probable que M. Carne-Ross a raison lorsqu'il dit que "sur cent personnes qui ont quelque connaissance de la poésie de T. S. Eliot, à peine en est-il une qui n'ignore pas tout à fait celle de Pound."¹

A qui le blâme? A tous ceux sans doute qui délaissent la poésie dès qu'elle apparaît difficile; mais aussi à Pound, qui exige de ses lecteurs non seulement l'oreille la plus fine, mais la culture la plus encyclopédique. Car il nous promène, avec l'agilité d'un danseur de corde, de la Grèce d'Homère à la Chine de Confucius, de la Provence des troubadours à l'Italie de Sigismond Malatesta, et des petits royaumes d'Italie aux Etats-Unis de John Adams, Jefferson et Taylor. Il mêle à ses poèmes des citations grecques, latines, chinoises, italiennes, françaises; ou bien il traduit ou transpose ses auteurs favoris. Il aime aussi les allusions à de petits faits historiques connus de lui seul. A quelles patientes recherches ne devront pas se livrer les futurs exégètes des *Cantos*!

Il ne sera pas aisé de suivre le chemin parcouru par cet "écolier vagabond", depuis ses poèmes *imagistes* de 1914 jusqu'à cet immense poème épique qui l'occupe depuis 1925 et dans lequel il dresse le plus violent réquisitoire contre l'*Usure*. Poète difficile, sans doute trop prisonnier de ses lectures, naïf adepte des théories économiques du fascisme, étonnamment indifférent à l'architecture de ses poèmes comme à l'inquiétude métaphysique des hommes, Pound possède cependant un double titre à notre reconnaissance. C'est lui qui "lança" T. S. Eliot, James Joyce, Wyndham Lewis et Hemingway. Et c'est lui qui, réveillant la poésie anglaise au début du siècle, a montré par l'exemple que l'art du poète "exige l'application la plus acharnée, une austérité et une dévotion de tous les instants". T. S. Eliot l'affirme au début de ce livre amical, lucide et franc. Chacun à sa manière, les autres critiques confirment ce jugement. — J. G. RITZ.

GRAHAM GREENE : **The Lost Childhood and Other Essays** (Eyre and Spottiswoode, 1951, VIII + 191 p., 12 s. 6 d.).

KENNETH ALLOTT and MIRIAM FARRIS : **The Art of Graham Greene** (Hamish Hamilton, 1951, 253 p., 15 s.).

Les quelque quarante essais de ce recueil sont reliés entre eux non par ce « mingled yarn, good and ill together » dont Shakespeare dit qu'est tissée notre vie, mais par un fil uniformément sombre, car selon Green « Human nature is not black and white but black and grey ». Chez James il découvre un intérêt tout particulier pour « supernatural evil » et chez Dickens non point le sentimentalisme philanthropique mais « the eternal and alluring taint of the Manichee, with its simple and terrible explanation of our plight, how the world was made by Satan and not by God, lulling us with the music of despair ». La clé de ce livre et peut-être de toute l'œuvre de Greene est dans cette déclaration, en tête d'un article sur Walter de la Mare : « Every creative writer worth our consideration is... a man given over to an obsession ». Et son obsession à lui se peut résumer dans

ces mots qui reviennent ici et ailleurs comme de terribles leit-motive : *violence, cruelty, despair, evil*. Ils sont comme les astres maléfiques qui influencent ses personnages et ses jugements littéraires. A lire son essai sur Marjorie Bowen ou sur le Baron Corvo, on comprend mieux Pinkie dont l'introspection morbide et le sadisme sont, en partie, ceux de son créateur. Si les idiosyncrasies de Greene sont trop fortes pour permettre le libre jeu et l'objectivité du sens critique, elles ont au moins le mérite de nous faire sentir comme les pulsations de son propre tragique intérieur, ses angoisses d'homme traqué, son besoin d'exorciser son démon, d'échapper, fût-ce par la psychanalyse, à l'ennui qui le ronge et qui selon lui accable le monde moderne. Des articles de ce livre, presque tous d'un très vif intérêt autobiographique, le plus révélateur est « *The Revolver in the Corner Cupboard* » où nous est raconté comment il tenta de se guérir de cet immense ennui par le jeu de la « roulette russe ». Dans les chapitres consacrés à H. James, François Mauriac et Francis Parkman, on relève de précieuses indications qui éclairent moins l'œuvre de ces auteurs que la conception que Graham Greene se fait du roman et du style; « *the value of bald narrative* », par exemple, est l'une de ses qualités, tout comme le roman de forme esthétique qu'ont cultivé Flaubert et James est à l'opposé même de son idéal. A ce propos il faut regretter que ce recueil n'ait pas fait place à « *The Seed Cake and the Love Lady* »¹, cet article d'une très habile dialectique où Graham Greene s'en prend à Charles Morgan en lui reprochant d'être, en tant que disciple de G. Moore, « *an extreme admirer of the literature of escape* », alors que lui, G. Greene, reste fidèle à H. James qui a écrit : « *Catching the very note and trick, the strange irregular rhythm of life, that is the attempt whose strenuous force keeps Fiction upon her feet* ».

Il est bien dommage aussi que cet article soit resté apparemment inconnu des deux critiques qui viennent de consacrer une étude d'ensemble à l'œuvre de G. Greene. Ils y auraient peut-être trouvé l'idée directrice qui manque à leur livre, lequel est plutôt une pénétrante et consciencieuse analyse des romans que la synthèse annoncée par le titre. Le groupement des romans selon les thèmes psychologiques « *the terror of life, the divided mind, the fallen world, the universe of pity* » constitue un plan excellent qui saisit et fait saisir par le dedans l'évolution de l'auteur mais où les remarques sur l'art, la technique, l'emploi si riche des symboles, se trouvent disséminées et perdent ainsi de leur portée. Malgré ce défaut qu'eût facilement corrigé un chapitre supplémentaire, cette étude est la meilleure et la plus profonde qui ait paru jusqu'à ce jour. — L. BONNEROT.

S. H. BURTON. — *The Criticism of Poetry* (London, Longmans, Green and C^o, 1950, XIII + 173 p., 5 s.).

Ce livre s'inspire évidemment beaucoup de la *Practical Criticism* de I. A. Richards. Il présente de nombreux extraits, sans révéler d'abord le nom de l'auteur, et en dirige l'examen de divers points de vue : sens, intention, versification, images, etc. Ce qui frappe le plus un Français dans la critique anglaise contemporaine, particulièrement celle qu'ont influencée Leavis et l'école de *Scrutiny*, c'est un certain souci dogmatique. On y présuppose toujours qu'il y a une *vérité* du jugement littéraire. La chose ne va pas parfois sans inconvénients mais on peut voir du moins dans le petit travail que nous examinons qu'elle a le très grand avantage d'inviter le lecteur à ne pas s'en tenir à sa première impression, à examiner, à comparer. Même, comme il arrive, si l'on n'est pas d'accord avec la critique, on est obligé de convenir qu'elle est d'une excellente pédagogie. — Albert LAFFAY.

1. *Life and Letters to-day*, August 1934, 517-524. Dans le numéro de juillet, Charles Morgan avait publié « *A defence of story-telling* », 389-401.

DESMOND HAWKINS. — **Thomas Hardy.** The English Novelists Series (Londres, Arthur Baker, 1950, in-16, 112 p., 6 s.).

Félicitons l'auteur de ce petit livre d'y avoir ajouté en appendice des résumés critiques de tous les romans de Hardy. Et félicitons-le aussi de nous donner, sous une forme à vrai dire trop peu méthodique, une série de petits essais riches de substance et vigoureux dans l'expression des opinions critiques. M. Hawkins n'a pas peur de se compromettre; il définit *A Laodicean* : « *sorry stuff that deserves to be quickly forgotten* » et *The Well-Beloved* : « *one of the curiosities of English literature, since no comparable writer can offer anything more ridiculous* ». Mais il aime les grandes œuvres de Hardy, et il en parle avec goût et talent, si bien qu'on lit son livre avec plaisir. Pour lui, les sommets de l'art de Hardy romancier sont ses « *moments of imaginative incandescence* » et son « *superb sense of landscape* ». — SYLVÈRE MONOD.

ALBERT J. GUERARD. — **Thomas Hardy. The Novels and Stories** (Harvard University Press, London, Geoffrey Cumberlege, 1949, in-8, xii-177 p., 15 s.).

Cette remarquable étude est le premier volet d'un tryptique, aujourd'hui achevé, je crois : Hardy-Conrad-Gide. En trois chapitres : *Hardy and his admirers*, *Conflicting impulses* et *Of men and women*, l'auteur décrit, analyse et juge l'œuvre romanesque de Hardy. Malgré son net préjugé en faveur des théories psychologiques et critiques les plus récentes, Albert J. Guérard livre au lecteur le fruit d'une réflexion critique solide, cohérente et énergique, qui le plus souvent emporte la conviction et dissipe la réticence éveillée parfois par certains de ses postulats implicites (par exemple, la grandeur de Gide comme romancier) ou par le dogmatisme de son analyse des intentions. M. Guérard a peu d'estime pour ses devanciers, parmi lesquels ses deux bêtes noires sont Chew et Lord David Cecil. Son propre livre est tout entier d'une lecture fort agréable, et son ingénieux tableau des héroïnes de Hardy (p. 141) n'est qu'un exemple, entre beaucoup, des importants services qu'il est appelé à rendre. — SYLVÈRE MONOD.

D. H. LAWRENCE. — **Selected Poems** edited by JAMES REEVES (London, W. Heinemann, The Poetry Bookshelf, 1951, 79 p., 4 s.).

Le choix qui nous est proposé ici se trouve justifié dans une courte introduction qui retrace l'évolution de la sensibilité poétique de Lawrence. Mais il est des points qu'on voudrait voir mettre davantage en lumière. L'auteur, en parlant de « symbolisme », oublie d'évoquer les images sexuelles. Leur beauté et leur pureté s'imposent pourtant à nous. De « Snapdragon » (insuffisamment commenté) à « The Ship of Death » (qui, mieux que « Intimates », devrait clore le recueil) elles ne font qu'un avec son panthéisme mystique. Enfin, dire de Lawrence qu'il n'est pas « a great poet » est injuste. Mieux que personne, il a su rendre avec intensité ce que H. James appelait « the strange irregular rhythm of life » et si l'on rencontre chez lui des imperfections techniques, un poème comme « Fidelity » (qui ne figure pas dans cette Anthologie soucieuse de montrer le poète « at his best ») serait cependant un exemple probant de réussite sur tous les plans. — PAULE ASSELINEAU.

ROBERT FARREN. — **The Course of Irish Verse** (Londres, Sheed and Ward, 1948, 171 p., 8 s. 6 d.).

Cet ouvrage dit la lente élaboration d'une poésie anglo-irlandaise distincte de l'anglaise, de Moore à Austin Clarke. L'auteur cite et, souvent, analyse des vers de chacun des poètes considérés. Bien qu'il n'aime guère les définitions, on croit

deviner que la poésie irlandaise se distingue essentiellement, à ses yeux, par une ferveur spirituelle alliée à une grande netteté de vision, et par l'emploi de l'assonance et de rythmes flottants. C'est un poète et un véritable Irlandais qui parle : il a, lui aussi, ferveur et netteté de vision, avec une dextérité et un art de l'éclaircissement dans le dessin de la phrase qui nous semblent également de sa nation, et un sérieux sans prétention qui contraste heureusement avec l'image conventionnelle de l'Irlandais. Il a enfin la finesse du vrai critique. Sa finesse, son nationalisme fervent et son catholicisme lui permettent de bien apprécier des poètes d'un esprit différent du sien, et le font s'élever contre ceux de ses compatriotes qui, maintenant, veulent voir en Yeats un naturalisé anglais. Le lecteur étranger a l'impression que Mr. Farren néglige un peu la substance de la poésie au profit de son rythme et de sa tonalité. Il rapporte un dialogue saisissant : « Do poets of your school never sing? » Higgins asked Louis Mac Neice; « Do poets of *your* school never think? » asked Mac Neice again; mais on est déçu de le voir ajouter pour tout commentaire : « a profound parable on Irish and English poetry ». Il semble compter sur le catholicisme pour nourrir la poésie irlandaise; mais l'absence presque complète de citations de poèmes d'inspiration catholique empêche de se rendre compte si cet espoir est fondé. Enfin on regrette que Mr. Farren n'explique pas quelles cordes l'assonance qui lui est si chère fait vibrer dans l'âme irlandaise. Son ouvrage n'en reste pas moins une très précieuse initiation. — René FRÉCHET.

Contemporary Irish Poetry, edited by R. GREACEN and VAL. IREMONGER (London, Faber and Faber, 1949, 174 p., 8 s. 6 d.).

Parallèle à la poésie galloise et à la poésie écossaise contemporaines déjà parues dans cette collection, ce petit volume contient trente-quatre noms et environ cent vingt pièces, généralement brèves, dont la plupart sont pour beaucoup d'amis de l'Irlande une révélation. A côté de poètes déjà classés : Austin Clarke, Louis Mac Neice, Blanaid Salkeld, C. Day Lewis (mais oui!), Denis Devlin, Robert Graves (dont on explique mal la présence), Padraic Fallon (et l'on est surpris de ne rien trouver de Kavanagh!), figurent d'autres écrivains, dont les anthologistes, qui font très bonne figure auprès de leurs aînés. Tout n'est pas d'égale valeur. On remarque beaucoup de noms anglais, peu de celtiques; et l'on est frappé de la place de Swift dans les rêveries de ces jeunes : *Soliloquy in St Patrick's*, de Maurice Farley, est peut-être la meilleure de ces inspirations, la meilleure pièce peut-être du recueil, avec A. Clarke, L. Mac Neice et D. Devlin; honneur quand même aux anciens! Mais la poésie irlandaise continue. — A. RIVOALLAN.

The Collected Poems of W. B. YEATS (Macmillan, Londres, 1950, XVIII + 566 p., 15 s.).

Cette nouvelle édition des œuvres poétiques de Yeats serait la reproduction exacte de celle qui l'avait précédée du vivant du poète, si ce n'est qu'elle y ajoute, d'une part, les poèmes extraits de *From a Full Moon in March* (1935), d'autre part les *Last Poems* (1936-1939), soit respectivement 18 et 57 morceaux, dont quelques-uns extrêmement révélateurs de la nouvelle diction poétique de Yeats. La plupart sont chargés d'allusions et de regrets qui ne cherchent plus aucun masque : c'est l'homme tout nu qui se montre à nous, dans le drame, peut-être assez complaisamment mis en scène, de la vieillesse et de la passion (*Politics*). De plus en plus Yeats revient sur les thèmes associés à son nom, parle de lui-même avec un orgueil paisible, de son œuvre, de ses auteurs favoris. On retrouve dans des poèmes brefs Crazy Jane et Cuchulaire, et les théories de la *Vision* sur les gyres et les cones font désormais partie normalement de la trame poétique. La maîtrise du métier est parfaite, plus qu'aux jours qui firent illustrer le jeune poète. — A. RIVOALLAN.

RUTH PITTER. — *Urania* (London : The Cresset Press, 1940, x + 178 p., 10 s. 6 d.).

Ce recueil contient la plupart des poèmes déjà publiés dans *A Trophy of Arms* (1936), *The Spirit Watches* (1938) et *The Bridge* (1945), soit la plupart des vers sérieux du poète. Miss Pitter nous prend à part. "O be still, become an ear," dit-elle à chacun de nous, "For there is darkness on this land" (p. 155). Et qui fait silence entend la musique nette et limpide, finement dessinée, d'un instrument précieux comme cette harpe dont l'auteur aime la voix, "The voice of the holy and uncontending" (p. 90). Cette musique porte des visions aussi exquises qu'elle-même, visions de ciels, d'arbres, de fleurs, d'oiseaux, d'une pauvre cabane peuplée de souvenirs d'enfance, visions qui témoignent d'une extrême finesse de perception, mais qui restent toujours parfaitement soumises aux lois de la poésie. Miss Pitter a cherché dans le monde ce qui était propre, calme et pur. Elle a cru trouver l'objet de son désir un matin avant le réveil des oiseaux et des hommes, alors qu'une dernière étoile pâlisait près de la lune dans un ciel immobile (p. 28). Mais, tout en rêvant, elle a allumé un feu de bois mort : la fumée a souillé la clairière; au même moment la vachère appelait ses bêtes d'une voix rauque. On ne peut s'empêcher de regretter que la finesse naturelle du poète n'ait pu s'enrichir de quelque indulgence pour des bruits aussi sains et normaux que les clameurs d'enfants qui jouent (p. 113), et qu'elle fasse un peu trop vertu d'une sensibilité particulièrement délicate. Il y a de la beauté dans l'affirmation obstinée de son amour mystique, de la noblesse dans son affection pour les "morts innocents"; mais on regrette que, voulant la vie sans le bruit et la laideur, l'amour sans le désir, elle se retire dans une solitude amère, et l'on trouve un peu lassantes les plaintes qui se multiplient vers la fin du volume, et qui, une fois, laissent percer une irritation sans grâce (p. 172). Cependant Miss Pitter a le mérite de ne pas se soucier des modes littéraires, et d'être vraiment poète. Même quand elle se souvient de Keats, Yeats, ou Rupert Brooke, sa musique est bien à elle, et si, parfois, le plaisir de moduler l'amène à se répéter un peu, à ses moments inspirés elle réalise en des vers inoubliables cette alliance de la passion et de la paix après laquelle son âme soupire (p. 169). — René FRÉCHET.

DAVID GASCOYNE. — *A Vagrant and Other Poems* (London, John Lehmann, 1950, 62 p., 7 s. 6 d.).

David Gascoyne, qui publia son premier recueil de vers en 1932, à l'âge de seize ans, admire Rimbaud, cultive Laforgue, traduit Supervielle, Eluard, Aragon; c'est dire qu'il est à l'aise dans l'abstrus et l'abstrait. Mais tout cela reste un peu extérieur. Au fond, c'est un romantique, un sentimental qui dénonce l'égoïsme bourgeois (*Demos in Oxford St.*) et proclame qu'il vaut mieux être le vagabond qui erre dans le désert hanté des loups que de faire partie de l'ignoble troupeau des villes (*Vagrant*). Il chante aussi la grande désillusion de l'après-guerre (*Post-War Night*) et il évoque les menaces de catastrophe qui flamboient dans le ciel (*Evening Again*). Son espoir est religieux, car seule la foi ramènera la lumière dans le monde enténébré (*Fragments towards a Religio Poetae, The Second Coming*). Ces thèmes ne sont pas nouveaux, et la forme qu'il leur prête ne brille pas toujours par l'originalité, en dépit des calembours et des à peu près qu'il prodigue (« la belle dame sans pitié », « the lion and the eunuch », etc.). Dans *After Twenty Springs*, M. Gascoyne appelle de ses vœux cette renaissance du monde qu'annonçait Lawrence, il attend avec impatience l'aurore qui le renouvellera tout entier. Nous aussi. — A. J. FARMER.

OTTO FUNKE. — **Englische Sprachkunder, Ein Überblick ab 1935** (Wissenschaftliche Forschungsberichte, Geisteswissenschaftliche Reihe, Band 10) (Bern, A. Francke, 1950, 163 p.).

Tout comme après la première guerre mondiale, voici qu'à la suite de la seconde, on s'efforce de divers côtés de combler les lacunes sur le plan de l'information et de la bibliographie. Il est même curieux de remarquer que c'est M. Karl Hönn qui dirige la série des Forschungsberichte consacrés aux sciences humaines dans la collection qu'entreprend la maison Francke, tout comme il l'avait fait après la guerre de 14-18 pour une collection analogue (mais moins importante) qui avait paru sous le même titre chez Perthes à Stuttgart.

Le premier des volumes parus est celui que M. Funke consacre à faire le point des publications portant sur la langue anglaise depuis 1935. Un autre volume consacré à la littérature anglaise par M. Rudolf Stamm est en préparation.

On ne pourrait guère trouver de savant mieux informé de l'ensemble des problèmes qui touchent à la langue anglaise que le professeur de Berne. Dans ces quelques 150 pages, il donne un aperçu critique d'un très grand nombre de publications et son livre sera utilisé avec fruit par tous ceux qui voudront se rendre compte du travail qui a été fait dans ces quinze dernières années. On ne saurait donc trop remercier l'auteur de la peine qu'il s'est donnée pour réunir et analyser l'essentiel des ouvrages et des articles parus. — F. MOSSÉ.

SHERARD VINES. — **A Hundred Years of English Literature** (The Hundred Years Series). (London, Duckworth, 1950, 316 p., 21 s.)

Il n'était déjà pas facile de faire tenir en 300 pages la masse touffue de la littérature purement anglaise de 1830 environ à nos jours : M. Vines, qui aime décidément la difficulté, a voulu y ajouter encore la littérature américaine. On ne s'étonnera pas si son tableau paraît un peu chargé, surtout quand il évoque la période moderne où le grand nombre des écrivains et la multiplicité des œuvres exigent une condensation très forte. Il en résulte même une certaine disproportion entre la place donnée aux auteurs contemporains et celle qui est octroyée aux auteurs victoriens. Robert Frost est expédié en douze lignes tout comme Miss Adelaide Procter, poétesse attitrée de *Household Words*; Ezra Pound a droit à 23 lignes, Lewis, Auden et Spender, réunis, à 20 lignes, alors que le Révérend Stephen Hawker et Mr. T. E. Brown (« A garden is a lovesome thing, God wot! ») ont chacun plus de 30 lignes. Les romanciers ne sont pas mieux traités : Hardy ne tient guère plus de place que Surtees, Somerset Maugham (7 lignes) et Hemingway (9 lignes) sont moins bien partagés que Mr. Samuel Warren (22 lignes) ou même Miss Catherine Gore (19 lignes). M. Vines entend-il ainsi attirer l'attention sur les Moins Eminents Victoriens? inspirer aux maîtres d'aujourd'hui le salutaire sentiment de leur relative petitesse? Quoi qu'il en soit, il convient de reconnaître qu'il écrit avec talent. Il a de l'humour, il trouve des formules piquantes presque épigrammatiques. Il présente les auteurs avec clarté, il sait tracer les grandes lignes d'une tendance, dégager l'essentiel d'un mouvement. Un tableau chronologique et une excellente bibliographie complètent cet ouvrage qui apporte, sous une forme agréable et commode, un grand nombre de renseignements précis et des vues utiles sur l'activité littéraire du siècle qui vient de s'écouler. — A. J. FARMER:

Richard CHURCH. — **The Growth of the English Novel** (Home Study Books). (Methuen, 1951, 220 p., 5 s.).

Dans son petit livre de la collection « Benn's Sixpenny Library » (*The English Novel*, 1927), J.-B. Priestley avait déjà soutenu la gageure de présenter en 80 pages

toute l'histoire du roman anglais, mais il la commençait au XVIII^e siècle. R. Church consacre 4 de ses 10 chapitres aux origines, nous menant de Chaucer, « the first of our great novelists » jusqu'à Defoe. Sauf dans le dernier chapitre, un peu rapide et hâtif, cette étude est un chef-d'œuvre de condensation et de composition où les appréciations sur les romanciers et les remarques générales sur l'évolution du genre s'ordonnent avec une admirable souplesse. Si R. Church insiste tant sur cette idée que « Poetry is the life blood of the novel », c'est que la critique telle qu'il la pratique est elle-même sans cesse irriguée, fertilisée par un frais courant de poésie. Seul un poète, et un poète anglais fils spirituel de Wordsworth, pouvait songer à nous présenter le roman comme un arbre qui croît lentement, se développe et crée toute une forêt, d'où ces titres ingénieux pour divers chapitres : The seed-bed, The first cotyledons, The forest round the Giants, etc... Le chapitre de conclusion aurait pu s'intituler : « The Life Underground » par allusion à cette pénétrante notation de D.-H. Lawrence, dans *Study of Thomas Hardy* : « He did not know that the greater part of every life is underground, like roots in the dark in contact with the beyond » et aussi à cette grande méditation sur les arbres que nous donne *Fantasia of the Unconscious*, car « the great lust of roots » n'est-elle pas devenue l'une des préoccupations majeures du roman moderne ? — Louis BONNEROT.

S. D. NEILL. — **A Short History of the English Novel** (Jarrolds, 1951, 340 p., 12 s. 6 d.).

Cet ouvrage de caractère élémentaire se lit agréablement, mais il aurait gagné à être revu avec attention ; on eût ainsi corrigé bon nombre de fautes d'impression (parfois amusantes : Godwin de « rationaliste » devient « nationaliste », *l'Otago* de Conrad se mue en *Otage* et le « Highbury » d'*Emma* se transforme en « Highgate ») ; l'auteur ne semble pas connaître le latin et l'antiquité : elle écrit *De Excidio Troia, avocatus et requiuntur* et le « Cleitophon » d'Achilles Tatius devient « Clotophon » tandis que les deux courtes chroniques dites de Darès Phrygius et de Dictys Cretensis sont baptisées poèmes ; j'aurais aussi souhaité un peu plus d'ordre et de proportion dans les études individuelles (parfois très vivantes) ; j'ai été étonné en effet de voir étudier Meredith et Wells respectivement après Samuel Butler et Mr. Somerset Maugham et attribuer quatre fois plus de texte à « Baron Corvo » qu'à Kipling. — F. C. DANCHIN.

F. ALAN WALBANK. — **Queens of the Circulating Library. Selections from Victorian Lady Novelists 1850-1900.** Introduced and Edited by F. Alan Walbank. (Londres, Evans Brothers, 1950, 328 p., 12 s. 6 d.).

Le travail entrepris par F. Alan Walbank est aussi utile que courageux. Travail utile, car sans l'aide d'une anthologie comme la sienne, quel contact le lecteur moyen pourrait-il espérer prendre avec les romancières victoriennes de second plan présentées ici : Charlotte Yonge, Mrs. Henry Wood, Mrs. Oliphant (la plus douée du lot, peut-être), Miss Braddon, « Ouida » (*alias* Louise de la Ramée, et de son vrai nom Louisa Ramé, figure extraordinairement pittoresque), Rhoda Broughton, « The Duchess » (Margaret Wolfe Hamilton, puis Mrs. Argles, puis Mrs. Hungerford), Mrs. Humphry Ward (nièce de Matthew Arnold) et Marie Corelli (fille de Charles Mackay) ? Travail courageux aussi, car il suppose d'immenses et ingrats défrichements. En 1875, F. A. Walbank énumère 33 romancières en pleine production, et nous dit que 9 d'entre elles publièrent en dix ans 554 œuvres ! Parmi celles qu'il a lui-même retenues, deux dépassent la trentaine de romans, une autre la quarantaine, une quatrième la soixantaine, et deux la centaine. Comment donc être sûr que nous trouvons ici les gouttes d'eau les

plus représentatives de cet océan? Ceci dit, les extraits présentés paraissent bien choisis, donnent une impression fort honorable du talent de ces dames en général, et dans la plupart des cas inspirent l'envie d'en connaître davantage. On regrette parfois l'absence systématique de tout résumé ou « chapeau » en tête de certains épisodes peu clairs par eux-même (par exemple le chapitre de *The Daisy Chain* de Miss Yonge). Il semble aussi que Mrs. Ward (morte en 1920) et Miss Corelli (morte en 1924) n'appartiennent pas au même groupe historique que les sept autres, à cette génération dont l'introduction un peu sommaire de F.-A. Walbank trace un portrait évocateur; cette génération est celle qui a fourni à Mudie et à Smith leurs troupes de choc pendant les quelques décades de leur règne despotique sur la littérature anglaise. — SYLVÈRE MONOD.

VIVIAN DE SOLA PINTO. — **English Biography in the Seventeenth Century** (London : Harrap, 1951, 237 p., 10 s. 6 d.).

Le Professeur V. de Sola Pinto présente ici la naissance du genre biographique en Angleterre. Huit spécimens de biographies forment le corps du volume. Ces textes sont précédés d'une introduction de 35 pages où, après avoir retracé très clairement l'histoire du genre avant le xvii^e siècle, l'auteur explique comment le climat devint alors favorable à son éclosion en Angleterre, et, pour finir, situe chacun des écrivains dont il cite les œuvres. C'est une très intéressante étude d'histoire littéraire, qui apporte sur un chapitre peu connu d'utiles précisions. Je regrette toutefois que, dans un ouvrage destiné aux étudiants d'université, et qui se présente donc comme un instrument de travail, la bibliographie n'ait d'autre classement que l'ordre alphabétique, où figurent sur le même plan les ouvrages essentiels et ceux que l'auteur a simplement mentionnés dans son introduction. Je ne vois pas non plus l'intérêt d'une table chronologique où, encadrés par les grands événements historiques, figurent, s'entrelaçant, les dates qui intéressent les différents auteurs des biographies et les hommes dont ils parlent. Une brève notice, placée en tête de chaque biographie, et rappelant les dates à savoir sur ce point donné, aurait été, semble-t-il, plus utile. — J. LOISEAU.

GEORGE GORDON : **The Lives of Authors and Other Essays** (Chatto and Windus, 1950, 208 p., 10 s. 6 d.).

Par son érudition distinguée et sobre, comme filtrée par le goût, ce recueil d'essais fait songer à Emile Legouis qui a pu lire certains articles, tel celui du *Times Literary Supplement* du 5 sept. 1922 sur Walter Raleigh auquel il consacra lui-même une étude dans la *Revue Anglo-Américaine* en 1926, ou cet autre intitulé « The art and ethics of modern biography » qui, avec l'essai liminaire donne le ton dominant où l'humour accompagne toujours l'humanisme. Cette dernière gerbe, que n'a pu lier lui-même l'éminent « Professor of Poetry and Vice-Chancellor » d'Oxford, est aussi riche que variée et représente fort bien les curiosités diverses de ce fin lettré, naturaliste comme Sainte-Beuve et L. Strachey, mais incapable de sécréter des poisons comme celui-là ou de faciles sarcasmes comme celui-ci. Il avoue préférer « the hero-worship of Boswell and the tenderness of Lockhart » et de fait, c'est par une sympathie à la fois discrète et enthousiaste qu'il s'introduit auprès de Sir Walter Raleigh, Francis Bacon, Sir Thomas Browne, R. Bridges, A. Lang et Milton à qui est consacré la plus large part, trois conférences datées de 1926; nous pénétrons avec lui « dans l'atelier d'un grand artiste » et aussi dans l'intimité quotidienne d'un homme qui, dit-il, « was a smoker also, and took wine, and when a lady sang sweetly in his presence,... said, though he was blind, that he knew she must be beautiful, to sing like that ». — VANVRIOT.

G. M. YOUNG. — *Last Essays* (London, Rupert Hart-Davis, 1950, vii + 288 p., 9 s. 6 d.)

Ce livre est riche et divers. Trop divers, malgré la tentative de l'auteur dans son *Introduction* pour en souligner l'unité d'intention, pour qu'il soit possible d'en résumer la substance autrement qu'en énumérant les principaux essais, comptes rendus et conférences, qu'il contient : *Scott and the Historians*, *Benedetto Croce* (échantillon d'un style polémique acerbe et vigoureux), *Continuity* (qui résume en deux formules les buts de l'auteur : il est de ceux « *whose chief concern is the history of ideas and their embodiment in creeds, and formulas and institutions* » ; il croit que « *the essential matter of history is not what happened, but what people thought and said about it* », une énergique protestation contre le *Basic (English)* ; de valables réflexions sur *Classical Criticism* ; une intéressante, et vivante histoire de la maison de campagne anglaise, sous le titre *Domus Optima* ; dans *Government*, une précieuse étude d'histoire politique et constitutionnelle ; et divers articles plus littéraires sur Pouchkine, Thackeray, Gabriel Harvey, John Aubrey et la poésie de Thomas Hardy. L'ouvrage est pourvu d'un utile Index. Ses principales qualités sont la langue admirablement limpide dans laquelle il est tout entier écrit et la solidité (plutôt que l'originalité) des vues souvent suggestives qu'il présente. L'impression finale qu'il laisse est un peu attristée par le regret, sincère et digne, que semblent inspirer à l'auteur l'appauvrissement de son pays et les obstacles opposés par là à tout effort de culture authentique. — Sylvère MONOD. *

GEORGE BOAS. — *Wingless Pegasus. A Handbook of Art Criticism*. (Baltimore : The Johns Hopkins Press, 1950, x + 244 p., \$ 3.50).

Cet ouvrage, qui se donne pour un modeste "manuel", présente avec une certaine rigueur scientifique une matière encyclopédique riche en faits et en points de vue suggestifs. Son pluralisme relativiste souligne le caractère unique de toute œuvre d'art (cf. Ad. Smith!) et de chacune de nos espérances esthétiques. Nos jugements de valeur, engagés dès l'origine dans un social infiniment divers dans le temps et dans l'espace, se forment en outre tous en des circonstances particulières. Niant, comme l'existentialisme, l'homogénéité de la nature humaine, l'auteur rejette toute validité d'une norme critique. Comme les esthétiques pluralistes traditionnelles (cf. E. E. Kellett. *The Whirligig of Taste. Fashion in Literature*), il conclut des variations du goût à l'impossibilité de considérer objectivement un goût comme plus valable qu'un autre, mais en s'appuyant sur toutes les sciences anthropologiques — pour n'aboutir, en définitive, qu'à la position du positivisme naturaliste : expliquer, interpréter, analyser, sans blâmer, louer, ni légiférer, ni hiérarchiser les valeurs (p. 193). Deux longs appendices confirment la thèse. L'un montre, avec le poète romantique E. Deschamps, que la beauté varie selon les époques, et aussi les prétendues règles éternelles. Si l'autre concède que certaines œuvres ont "presque toujours été fort admirées" (p. 212), il objecte l'hétérogénéité — parfois l'opposition — des aspects qu'ont successivement cherchés et appréciés dans *La Joconde* les Vasari, Félibien, Th. Gautier, Ch. Blanc, W. Pater et S. Freud. Ceci ne prouverait-il pas simplement que l'attrait d'une belle œuvre tient en grande partie à la richesse de son contenu et à la diversité des points de vue qu'elle admet ? Mais, surtout, l'esthétique proprement dite semble un peu étouffée sous l'appareil scientifique de l'ouvrage. Reconnaissons le bien-fondé d'une esthétique qui ne se perde pas dans les nuages ; mais on est un peu déçu par la courte portée des conclusions. S'appuyant sur un grand nombre de faits, le pluralisme esthétique intégral en méconnaît bien d'autres. La vie esthétique n'est pas en fait livrée à l'anarchie individuelle, mais comporte de grands courants de traditions (deux ou trois pour

A. Thibaudet, *Physiologie du Goût*) dont l'opposition même n'est qu'une condition salubre de discussion. Mais que tirer d'une tour de Babel du goût où chacun parlerait une langue inintelligible au voisin? Pour comprendre — sans même juger ni dogmatiser —, la critique suppose le minimum de constantes fondamentales indispensables à l'instauration de toute science de l'homme. S'agissait-il donc seulement de souligner les variables individuelles irréductibles, déjà familières à Hume (*Standards of Taste*, § 30)? A quoi bon, alors, mettre en branle tout le laboratoire anthropologique, si instructif et si intéressant soit-il? — O. BRUNET.

W. SOMERSET MAUGHAM. — *A Writer's Notebook* (W. Heinemann, 1949, 349 p., 12 s. 6 d.).

Carnet de notes plutôt que journal, dont les extraits vont de 1892 à 1944. Ils sont constitués par une phrase ou deux — réflexion philosophique, jugement humoristique — ou par un ample paragraphe croquant une scène, esquissant un type. Les voyages aux Indes, en Espagne, en Russie sont en bonne place. Là, au contact d'une humanité semblable à elle-même, mais dont les masques, différents, stimulent l'intérêt de l'auteur, se révèle mieux encore la qualité maîtresse que doit posséder tout bon romancier : la curiosité pour l'homme. Sous la banalité apparente, sous le type trop aisément catalogable, elle lui fait déceler l'originalité irréductible, l'individu unique. Il y a maintes amorces de nouvelles, romans et personnages dans ces pages, et ce n'est pas leur moindre intérêt que de fournir au lecteur sensible l'occasion de les compléter et étoffer à sa guise, collaborant ainsi plus que de coutume avec le romancier. — Jean BÉLANGER.

RAYMOND TSCHUMI. — *Thought in Twentieth Century English Poetry* (London : Routledge, 1951, 299 p., 18 s.).

Il est d'ordinaire assez décevant d'extraire la pensée des poètes. Au fond de l'alambic restent quelques gouttes d'une liqueur incolore et insipide; quant à la poésie, elle s'est évaporée. M. Tschumi sait fort bien tout cela. S'il a malgré tout entrepris cette tâche, c'est que les poètes anglais récents, nous dit-il, possèdent une pensée plus consciente et réfléchie que tous leurs prédécesseurs, sauf les "metaphysicals" du XVII^e siècle. Le présent nous montre une phase particulièrement intense d'un conflit permanent, entre "the scientific tendency of the poets who accept what I. A. Richards has called the "Neutralization of Nature", and a reaction, sustained by a belief in the spirit, against the process of disenchanting the world. Most of the philosophical verse written in the present century belongs to this second category...." (p. 27). La pensée poétique, d'ailleurs, diffère de la pensée tout court; elle est concrète, synthétique, "neither an unnecessary ornament of philosophy, nor an impure element of poetry, but a balance between thought and image, meaning and symbol, impression and expression" (p. 18). Sans aller plus loin, que pouvons-nous conclure? Qu'il serait vain de vouloir formuler cette pensée comme une doctrine philosophique, en termes abstraits; elle se compose de sentiments, de tendances imaginatives, de symboles; à sa substance adhèrent encore des éléments vivants qui ne sont pas seulement pour elle une enveloppe, mais font partie de son être même. En fin de compte, définir la pensée d'un poète, c'est exprimer de façon précise l'élan de son inspiration, les grands partis pris de sa vision, ses images favorites, les rythmes et les mouvements de sa musique. Or ce sont là les aspects de son œuvre que s'efforce nécessairement de saisir une bonne étude littéraire; et il apparaît ainsi qu'en procédant à son analyse, M. Tschumi n'est pas sans courir, les yeux ouverts, le danger qu'il dénonce; s'il se borne sagement à ce plan d'étude, il fait ce qu'a fait ou fera tout critique digne du nom; s'il le dépasse en minutie et en rigueur, il se laisse entraîner par le démon de l'abstraction. — Telle est bien l'impression que nous laisse ce livre fort

estimable. Très consciencieux, il nous apporte un inventaire méthodique et précis des "idées" de W. B. Yeats, Edwin Muir, T. S. Eliot, Herbert Read, C. Day Lewis; et beaucoup plus sommairement, de A. E., W. J. Turner, E. A. Robinson, D. H. Lawrence, Robert Graves, Stephen Spender, Aldous Huxley, W. H. Auden; l'auteur s'excuse de n'avoir pu inclure ni Abercrombie ni Empson, dans cette liste où l'Amérique se mêle à la Grande-Bretagne. Conduite avec une application non dénuée de quelque lourdeur, l'analyse n'est certes pas inutile pour le déchiffrement d'œuvres presque toutes, nous le savons, assez obscures. Ne prenons qu'un exemple, celui de Yeats : on peut juger de l'effort et de la subtilité que réclame la dissection, au cours d'un long chapitre (pp. 29-73), de l'ensemble étonnant d'intuitions, de formules, de symboles étranges, élaborés par le poète inventeur de la *Great Wheel* et de la *Vision*. Mais hélas, quel est le fruit de cet effort? Yeats "should not be taken too serious by as a philosopher" (p. 30). Sur le plan de la critique esthétique, le résultat est moins négatif. Selon notre guide, les poètes qui ont le mieux réussi l'alliance, la fusion de la pensée et de l'image, sont W. J. Turner et T. S. Eliot. De *Pruftrock* aux *Four Quartets*, se développe l'expression symbolique, imaginative et musicale, de deux perceptions majeures, distinctes mais étroitement solidaires, et dont l'une conduit à l'autre : la laideur, le désordre du monde, d'une part; et de l'autre, la nécessité d'une régénération spirituelle de l'humanité par la foi. Malgré bien des faiblesses, la traduction imagée de ces thèmes répond aux exigences de la création poétique, et participe souvent au caractère de la beauté. Au contraire, le communisme des premiers poèmes de Day Lewis n'est pas vraiment incorporé à sa vision. "The ideal Communism of *The Magnetic Mountain* mars Lewis's poetry" (p. 283); aussi a-t-il, depuis, évolué vers le pur lyrisme. La différence pouvait-elle se prévoir? C'est qu'il y a des idées naturellement "poétiques", et d'autres "prosaïques" (Conclusion). Mais à quoi les reconnaît-on? "A criterion for the distinction between poetical and prosaic ideas is the success with which they are introduced into poetry" (p. 282). Nous ne sommes pas plus avancés... Voici qui nous éclaire un peu mieux : "Ideas can be introduced into a poem, provided that they do not become didactic and explicit" (p. 14). Si le caractère explicite de l'idée est exclu, il faut qu'elle reste transposée en ses équivalents d'émotion et d'image, et nous revenons donc au point de départ... Encore une formule : "A doctrine concerned with the fundamental and ultimate problems of life is not dangerous to poetry, and this is due to the fact that such ideas are charged with emotion and present no obstacle to poetic expression" (p. 15). Tout dépend donc de la réaction personnelle du poète aux idées qu'il exprime; et si le Communisme de Day Lewis "gâtait" sa *Magnetic Mountain*, c'est qu'il ne le vivait pas assez par le cœur et l'imagination... En d'autres termes, contentons-nous d'étudier, selon l'expression de M. Leone Vivante, citée à la conclusion, ce qui dans la pensée d'un poète consiste "in subjective and eternal values, rather than in philosophical concepts" (p. 285). — M. Tschumi a rempli de son mieux ce programme, et il faut l'en remercier; ses citations très nombreuses permettent de suivre de près le travail de l'imagination, dans sa lutte avec l'idée qu'elle cherche à transposer, à recouvrir de formes concrètes. Si d'autre part il dépasse largement ce plan, se perd en des subtilités oiseuses, doit avouer bien des échecs, et répéter à satiété le comment et le pourquoi d'une déception que lui-même nous présente comme inévitable, rejetons le blâme sur un sujet dangereux, à l'attirance duquel il n'a pas toujours su résister. Et enfin, cette expérience décevante est aussi probante : c'est une voie fermée à l'erreur. — L. CAZAMIAN.

ELIZABETH DREW. — T. S. Eliot, *the Design of his Poetry* (London : Eyre et Spottiswoode, 1950, xvi + 256 p., 12 s. 6 d.).

Autour de T. S. Eliot et de son œuvre les critiques de langue anglaise s'affairent.

Il y a dans ce qu'ils écrivent du bon et du moins bon. L'étude d'Elizabeth Drew qui bénéficie des travaux qui l'ont précédée ne manque pas de qualités. L'analyse systématique et chronologique des poèmes que T. S. Eliot a composés entre 1909 et 1944 était à faire. Elizabeth Drew la fait avec beaucoup de pénétration; mais les excellentes choses qu'elle nous dit sont malheureusement noyées le plus souvent dans un commentaire trop riche et touffu. Les deux premiers chapitres sont consacrés aux théories psychologiques de Jung sur "l'intégration de la personnalité" et le "processus de transformation du Moi". Le critique veut voir des correspondances certaines entre les analyses du psychologue suisse et l'évolution poétique de T. S. Eliot. Rapprochement sans grand intérêt et dont Mrs. Drew ne semble pas être elle-même bien convaincue (p. xiv-xv). C'est donc là un bien étrange sacrifice à la mode. Ni Jung ni Eliot n'ont besoin l'un de l'autre. Quant à Mrs. Drew, en suivant patiemment "*the growth of a poet's mind*" elle avait suffisamment à faire et à dire. Ses meilleurs chapitres sont consacrés à *Ash Wednesday* et *Four Quartets*. Mais l'ensemble reste cérébral, car l'analyse trop uniquement soucieuse d'expliquer les idées et les symboles du poète ne rend pas compte de la qualité si particulière de la poésie de T. S. Eliot, à la fois sensuelle, ironique, savante, émouvante et mystique. Il me semble que ce livre, débarrassé de ses deux premiers chapitres et éclairé, aéré par de plus nombreuses citations ferait alors valoir les dons réels du critique et mériterait d'être retenu parmi les meilleures études écrites jusqu'ici sur T. S. Eliot, dont les poèmes ont su donner "new meaning to old truths while reawakening the imagination to new growth". — J. G. RITZ.

EDWARD J. H. GREENE : **T. S. Eliot et la France.** (Paris, Editions Contemporaines, Boivin, 1951, 248 p., 900 fr.).

Tous les lecteurs de T. S. Eliot pressentaient l'importance des influences françaises sur son œuvre. Grâce à M. Greene, nous pouvons désormais donner à ces influences leur exacte portée. Ecrite dans une langue aisée, à peine marquée çà et là de quelques anglicismes, sa thèse est une excellente illustration de l'injustice dont la notion d'influence est trop souvent victime. En lisant M. Greene on comprend mieux comment l'originalité d'un très grand écrivain peut se nourrir d'autrui. De Laforgue à Maritain, la poésie et la pensée françaises ont aidé T. S. Eliot à se trouver et à s'affirmer. Lui-même reconnaît ses dettes : elles sont d'une qualité qui honore le débiteur.

Je ne ferai, pour ma part, qu'un reproche à son exégète : pourquoi avoir séparé Eliot poète d'Eliot critique? N'aurait-on pas mieux suivi l'évolution du poète en étudiant simultanément ses poèmes et ses constantes réflexions sur la mission et les nécessités de la poésie? — Marius-François GUYARD.

ANGELO PHILIP BERTOCCI. — **Charles Du Bos and English Literature. A Critic and his Orientation.** (New-York : King's Crown Press, Columbia University, 1949, vii + 285 p., \$3.75).

Celui qui a écrit dans son *Journal* (May 23, 1922) : "English Literature is perhaps the very core of my spiritual life" aurait dû trouver en Angleterre une audience plus vaste que celle du cercle de ses amis et admirateurs, H. James, E. Gosse, M. Baring, J. Middleton-Murry, T. S. Eliot, R. Speaight. Le hasard a voulu que de "*What is Literature*", publié chez Sheed et Ward en 1940, tous les exemplaires aient été détruits au cours d'un bombardement et que cette dernière œuvre de Charles Du Bos ne soit accessible que dans l'excellente version française faite par Mme Du Bos. A l'exception de l'étude sur Byron, traduite par E. C. Mayne (*Byron and the Need of Fatality*, 1932), aucun ouvrage de ce grand critique —

l'un de nos plus grands — n'a été mis à la portée des lecteurs anglais sous forme d'extraits de son *Journal* et d'un choix de ses *Approximations*. S'il n'était lui-même l'auteur d'un essai sur *Charles Du Bos, Interprète Spirituel de la Littérature Anglaise* ("Résurrection", Toulouse : Didier, 1946), un français ne serait peut-être guère qualifié pour formuler ces reproches puisque la première étude d'ensemble sur Charles Du Bos, par Marie-Anne Gouhier (J. Vrin, 1951), paraît en France deux ans après *Charles Du Bos and English Literature* dont l'auteur est américain, Professeur de Littérature comparée à l'Université de Boston. C'est là un livre de premier ordre par sa bibliographie, par l'abondance et la sûreté de l'information comme par la vigueur et l'ampleur de la critique; textes, publiés et inédits, essais et comptes rendus, témoignages divers, M. Bertocci semble avoir tout exploré et n'avoir rien négligé non plus des alentours de son sujet. Ainsi son chapitre V, "The Ascetic of Beauty" (pp. 60-99) dépasse la simple analyse du cours, inédit, sur Walter Pater — dont cette revue a le grand privilège de publier des extraits (voir pp. 117-21) — pour jeter des coups de sonde parmi les critiques depuis A. J. Farmer jusqu'à Ruth C. Child et pour saisir les rapports subtils et secrets entre Charles Du Bos et celui avec lequel il coïncida, s'identifia presque, parce qu'il le considéra comme son idéal, "un parfait artiste de la vie intérieure". Mr Bertocci voit donc profond et juste quand il conclut son livre, si riche dans ses analyses comme dans ses synthèses, par cette phrase : "One is tempted to think of Charles Du Bos as a Walter Pater, abroad in the days of Marcel Proust, who makes up for what he yields to his English master by a more acute intelligence rather miraculously allied to fervor". — Louis BONNEROT.

JAMES GROSSMAN. — **James Fenimore Cooper.** New American Men of Letters Series (New York : William Sloane Associates. 1949, 286 p. \$ 3.50, 15 s.).

Il est vraiment dommage que ce beau spécimen d'une collection appelée à tenir une place importante dans les bibliothèques universitaires ait été présenté au public français d'une façon par trop simpliste. Le supplément littéraire et artistique des Services Américains d'Information (*Arts et Lettres*) a eu, en effet, le tort de ne s'inspirer que du compte rendu de la *New York Times Book Review* du 25 décembre 1949 et d'en accentuer par surcroît les exagérations. Au moment où nombre de critiques littéraires et d'historiens d'Outre-Atlantique s'apprétaient à commémorer à Cooperstown le centième anniversaire de la mort d'un Américain qui fut, non seulement un grand ambassadeur littéraire de la jeune Amérique auprès de l'Ancien Monde, mais encore un type remarquable de l'*homo americanus*, le *New York Times* aurait pu trouver, pour son compte rendu, un titre moins tendancieux que celui de : "*Quarrelsome Fenimore Cooper.*" C'est vraiment déformer la pensée de James Grossman, et faire table rase de cinquante ans de recherches et de publications savantes sur Cooper et son œuvre, que de mettre l'accent sur une des accusations qui ont le plus fait pour perpétuer le tragique malentendu entre Cooper et ses compatriotes. James Grossman, homme de loi en même temps qu'homme de lettres, s'est efforcé de nuancer ses conclusions — au point que son texte nous fait songer parfois à ces "attendus" de jugements qui, tour à tour, semblent donner raison à chacune des parties. Si l'on a pu déformer sa pensée, c'est qu'il ne s'est pas suffisamment méfié de la tendance des lecteurs à s'extasier sur les critiques un peu acerbes et à minimiser les éloges sincères mais mesurés. On pourrait tirer de son ouvrage nombre de citations qui, mises bout à bout, constitueraient, soit un éreintement, soit un éloge nuancé de Fenimore Cooper. Mais, à le lire, c'est malheureusement l'impression d'éreintement qui prévaut peu à peu dans l'esprit de la majorité des lecteurs, surtout en ce qui concerne la personnalité du romancier. A ne considérer que la fortune littéraire de Cooper, il eût mieux valu, semble-t-il, que cette biographie un peu trop

olympienne ne vint qu'après les exagérations inséparables d'un "Cooper Revival" attendu depuis longtemps et d'ailleurs amplement justifié. Si, par exemple, des émules du Professeur Spiller avaient trop insisté sur Cooper "le penseur", critique de son temps, voyageur et philosophe, tout comme certains enthousiastes d'Herman Melville semblent avoir trop insisté sur la "philosophie" de l'auteur de *Moby Dick*, on apprécierait davantage le ton un peu froid, tantôt juridique, tantôt psycho-physiologique, de James Grossman. Sachons-lui gré, cependant, d'avoir utilisé avec discernement les ouvrages de ses nombreux devanciers (ainsi que le prouve sa longue *Bibliographical Note*); d'avoir apporté sur des questions juridiques comme les *Libel Suits* et l'*Anti-Rent War* l'opinion d'un expert consciencieux; et aussi d'avoir analysé de façon personnelle plus d'une œuvre importante injustement négligée de nos jours.

Nous regretterons pourtant que, dans une collection destinée surtout à des étudiants et au public désireux de s'instruire, les éditeurs n'aient pas engagé les biographes à s'abstenir d'allusions et de comparaisons supposant une connaissance préalable des œuvres critiquées. De même, l'absence de titres pour les neuf chapitres de l'ouvrage est un handicap très réel, qui n'est pas entièrement compensé par l'abondance des références dans l'index. A tout prendre, les amis et admirateurs de Cooper (c'est-à-dire la plupart de ceux qui le connaissent vraiment) peuvent se réjouir de la publication de cette nouvelle biographie critique, qui va permettre au public lettré de relier entre elles les nombreuses communications lues en septembre dernier sur les rives du lac Otsego, à l'occasion des mémorables journées de la *Cooper Centennial Conference*. — Marcel CLAVEL.

HARRY MODEAN CAMPBELL and RUEL E. FOSTER. — **William Faulkner A Critical Appraisal** (University of Oklahoma Press-Norman, 1951, x + 183 p., \$ 3.50).

Il n'est que trop facile de porter des jugements d'ensemble sur l'œuvre considérable, et parfois obscure, de William Faulkner. La méthode de H. M. Campbell et de R. E. Forster dans cet ouvrage critique, le premier qui soit exclusivement consacré à l'auteur d'*Absalom!* est plus modeste, et plus sûre : suivant des règles universitaires éprouvées, ces deux Ph. D. de *Vanderbilt University* retournent aux œuvres, analysant, serrent de près les textes, pour en dégager des conclusions précises, et des plus suggestives.

Un chapitre introductif, bref, évoque à grands traits l'œuvre de Faulkner, l'attitude diverse et changeante de la critique à son égard, ses principaux thèmes; il donne aussi une idée assez nette de sa personnalité. Les chapitres suivants détachent et étudient avec bonheur certains des grands aspects de cette œuvre; c'est ainsi que le deuxième chapitre, *Imagery*, fait ressortir non seulement le caractère, mais la fonction même des images chez Faulkner; le troisième, au titre ambigu de *Dream as Symbolic Act*, étudie, non sans vigueur, la place du Psychanalytique dans le roman de Faulkner. On eût pu souhaiter un titre moins vague au quatrième chapitre, *Other Structural Devices*; il couvre en effet la méthode même de Faulkner dans ses grands romans : son emploi de plusieurs narrateurs, le ton, l'intensité qu'ils donnent chacun à leur récit, le renversement de l'ordre chronologique, la négation du Temps, les symboles et les thèmes, l'organisation complexe et savante du tout, l'impression d'ensemble, pesante parfois sans doute, mais d'une singulière puissance. On lira avec un intérêt particulier ce qu'écrit Mr Forster, (les chapitres d'exposition, en dehors de l'introduction et de la conclusion, étant l'œuvre de l'un ou l'autre des deux auteurs) sur l'humour de Faulkner qui est, présent presque dans chaque œuvre, sauf *Absalom!* il en montre les deux formes principales, souvent combinées : le *frontier Southern humor*, rappelant Mark Twain, gros et facile dans certains cas, mais sans âpreté, et ce qui est appelé *surrealistic humor*, à la manière parfois de Swift, amer, dur, caustique, soulignant l'absurdité

ou la perversité des choses. Le sixième chapitre, *The Myth of Cosmic Pessimism*, renferme une pénétrante étude de la Vision du Monde chez Faulkner, d'un *cosmic chaos*, qui rappellerait Kafka, mais qui ne fait pas disparaître "*The dreadful freedom*" of individual responsibility. Dans le dernier chapitre, *Primitivism*, est étudié, non point certes ce qu'il y a de primitif dans Faulkner, mais l'importance qu'il donne au primitif, voire à la technique des primitifs, élément essentiel pour comprendre sa peinture des conflits de forces rudes, obscures dans le monde complexe du Sud des Etats-Unis.

Sans doute, les auteurs eux-mêmes en conviennent au début de leur conclusion, d'autres problèmes pourraient être encore étudiés à propos de Faulkner : par exemple l'étonnante variété de ses personnages, son amour des bêtes, son dialogue et son emploi d'expressions dialectales, sa langue avec ses chapelets d'adjectifs, son étrange syntaxe, le rythme, ou plutôt les rythmes, de ses interminables phrases et l'atmosphère lourde qu'elles créent. On reconnaîtra que les auteurs de ce nouveau livre ont résolument abordé certains des plus graves problèmes que pose le roman faulknérien; hommes du Sud eux-mêmes, doués à la fois du sens de l'analyse et d'un heureux don de synthèse, ils apportent ici une contribution de premier ordre. Nous la recommandons fortement à ceux qu'intéresse l'art singulier et prenant du dernier Prix Nobel américain. — Louis LANDRÉ.

WALT WHITMAN. — **Choix de Poèmes**, traduction et préface de Pierre Messiaen (Paris : Aubier, Editions Montaigne, 1951, 358 p., 450 fr.).

A qui s'adresse ce livre? Au grand public ou à un public d'anglicistes? On ne sait vraiment. Il est trop scolaire pour le premier, trop sommaire et trop peu sûr pour le second. On s'étonne en particulier qu'une introduction qui devrait faire la synthèse de tous les travaux antérieurs ne tienne aucun compte du *Walt Whitman Handbook* de Gay Wilson Allen, publié en 1946, ouvrage indispensable pourtant et qui n'est même pas mentionné dans la bibliographie. Mais cette introduction, hélas, ne pèche pas que par son insuffisance. On y découvre des détails surprenants. C'est ainsi qu'on apprend (p. 9) que le mouvement "Free Soil" qui s'opposait à l'introduction de l'esclavage dans les nouveaux territoires de l'Ouest, réclamait la distribution gratuite des terres ("free soil"!). On découvre (p. 17) que Whitman qui jamais n'attacha la moindre importance au cadre dans lequel il vivait et qui habita presque toute sa vie dans des mansardes, était "bien logé à Washington". Osgood, le grand éditeur de Boston, se voit (p. 20) transporté à New-York. Le "Calamus", ou lis des marais, dont les énormes rhizomes avaient pour Whitman un sens secret, devient (p. 24) un banal roseau. P. 39, nous apprenons que le poète alla par deux fois en Louisiane. Il serait intéressant de connaître la date de son second voyage, car tout le monde jusqu'ici en ignorait l'existence. Mais le comble sans doute est que, de propos délibéré, l'auteur ferme les yeux sur les penchants homosexuels de Whitman et le présente comme "un poète de la famille dans sa bonne entente mutuelle, dans ses dévouements mutuels." Whitman fut certes un fils affectueux et un frère dévoué, mais rien de tout cela ne tient une bien grande place dans les *Feuilles d'Herbe*. On sent vraiment trop aussi le parti pris moralisateur lorsqu'on lit que ce flâneur impénitent, ce bohème incorrigible, une fois devenu vieux et paralysé "ne regrettera que l'inertie qui l'empêche de travailler."

Toute traduction des *Feuilles d'Herbe* est une aventure périlleuse. Aucune de celles qui ont paru jusqu'ici en France n'est pleinement satisfaisante, mais du moins personne n'avait encore eu l'audace de donner côte à côte, comme le fait M. Messiaen, le texte et la traduction. La confrontation, malheureusement, tourne souvent au désavantage du traducteur qui semble trop ignorant des choses américaines pour saisir certaines allusions précises. Ainsi (p. 95) "worm-fence" qui

désigne une palissade en zigzag tout à fait caractéristique de certaines régions des Etats-Unis est traduit par "l'enclos du ver", ce qui n'a aucun sens. P. 161 :

"At apple-peelings wanting kisses for all the red fruit I find..."
qui signifie :

"Aux veillées où l'on pèle les pommes, je réclame un baiser pour chaque pomme rouge que je trouve."

est rendu assez curieusement par :

"A l'endroit où l'on pèle les pommes ayant envie de baiser tous les fruits rouges que je trouve."

Mais le chef-d'œuvre est la traduction du verset suivant :

"The farmer stops by the bars as he walks on a First-Day loafe and looks at the oats and rye."

"Le fermier s'arrête devant les bars dans sa promenade du premier janvier et regarde les pains d'avoine et de seigle."

L'idée est ingénieuse, mais la réalité assez différente. Il s'agit, en fait, d'un fermier qui, au cours de sa promenade dominicale, s'arrête à la barrière de son champ et regarde son avoine et son seigle.

A la même page, "jour printer", c'est-à-dire un typo de journal est traduit par "l'imprimeur de jour". P. 117, "l'article du reporter vole rapidement sur son carnet". Cet article ailé est en fait son crayon ("lead"). P. 199 :

"Nor him in the poor house tubercled by rum and the bad disorder,"
ne signifie pas malgré les apparences :

"Ni à l'homme dans la pauvre maison, consumé par le rhum et le triste désordre",

mais :

"Ni à celui qui, à l'hospice, est rongé par le rhum et une maladie honteuse,"

Nous pourrions citer maints contre-sens et maintes inexactitudes du même calibre. Cueillons seulement ce verset, p. 65 :

"Pour si haute que soit la tête de personne autre qui soit tête au-dessus de tous."

Et puis arrêtons-nous par charité. — Roger ASSELINEAU.

J. C. TREWIN. — **The Story of Stratford upon Avon** (Staples Press, 1950, 80 p., 8 s. 6 d.).

Introduction illustrée, au Stratford d'hier et d'aujourd'hui. C'est sur celui-là — comme on pouvait s'y attendre — que Mr. Trewin a le plus à dire. Les noms illustres du théâtre anglais se pressent dans ces pages, depuis Garrick jusqu'à Gielgud. On trouvera aussi d'utiles renseignements qui permettront de tirer meilleur profit d'un séjour dans une ville où la commercialisation à outrance n'a pas complètement détruit le réel charme. — Jean BÉLANGER.

TOBIAS SMOLLETT. — **Selected writings**, edited with an introduction by ARTHUR CALDER-MARSHALL (The Falcon Press, 1950, 86 p., 5 s.).

Des extraits de « Roderick Random », « Ferdinand Count Fathom » et « Humphrey Clinker ». Du premier roman il est facile de donner de bonnes pages, drues ou puissantes ; dans le dernier on peut puiser où on veut. Mais pourquoi avoir préféré « Fathom » à « Pickle », celui-là bien moins en verve, intéressant plutôt pour l'historien pour telles innovations de détail ? L'introduction, forcément sommaire présente l'homme et les œuvres dans la perspective traditionnelle, simplifiée.
— Jean BÉLANGER.

Selected Poems of THOMAS HARDY. — Edited with an Introduction by G. M. Young. (London : Macmillan, 1950, xxxiv + 204 p., 5 s.).

Bonne sélection en trois parties : "Poems of Place and Incident", "Poems of Memory and Reflection", Extraits des *Dynasts*. L'introduction contient avec un commentaire intéressant, le texte du triptyque pessimiste "In Tenebris". — CAZES.

W. B. YEATS. — **Selected Poems** (London, Macmillan, 1951, 203 p., 5 s.).

Choix bien compris d'extraits des poésies lyriques et descriptives de la période antérieure à 1930. La jolie collection Golden Treasury Series nous devait ce livre; souhaitons un autre volume pour la suite de l'œuvre poétique de Yeats. — CAZES.

T. J. WILLIAMS. — **English Literature. A Critical Survey.** (London, Pitman, 1951, 316 p., 16 s.).

Ce n'est pas une histoire de la littérature, mais une série de chapitres sur la langue anglaise, la prosodie, les genres littéraires, les périodes de la littérature. Le livre se termine par un tableau chronologique assez long qui donne un grand nombre de dates importantes dans l'histoire de la littérature anglaise à côté de dates mémorables dans l'histoire politique, artistique ou littérature des pays étrangers. Ouvrage intéressant à consulter et susceptible de rendre service aux étudiants. — CAZES.

RAYMOND WILLIAMS. — **Reading and Criticism** (Frederic Muller, 1950, 142 p., 6 s.).

Conçu comme une initiation, ce volume est mieux qu'une vulgarisation des idées critiques de Richards, Eliot et Murry. Avec sagacité, et non sans une malice de bon aloi, il examine avec sagacité plusieurs aspects fondamentaux du domaine de la littérature : la critique et les critiques, l'« analyse » d'un texte littéraire, la littérature et la société. Puis Mr. Williams passe à la pratique, examinant des textes en vers puis en prose. Aux références bibliographiques, il a ajouté des exercices d'appréciation et d'analyse, dont plusieurs sont fort habilement conçus. — Jean BÉLANGER.

GEORGE BLAKE. — **Barrie and the Kailyard School** (London : Arthur Baker, 1951, 103 p., 6 s.).

L'école du "carré de choux" constitue un moment intéressant de l'histoire littéraire britannique. Au moment même où la Révolution Industrielle changeait complètement le visage de l'Ecosse, cette littérature d'évasion était la seule à fleurir. Mais les fleurs en sont ternes et sans odeur. George Blake le reconnaît volontiers lui-même; les auteurs dont il s'occupe, Robertson Nicoll, John Buchan, "Ian Maclaren", Samuel R. Crockett sont des écrivains de troisième ordre dont l'intérêt est plus historique que littéraire. Seul James Barrie, Ecossais déraciné et honteux, qui fit ses débuts dans cette école, mérite le brillant chapitre que l'auteur lui consacre. Mais, si mince qu'en soit le sujet, cette étude pénétrante passionnera tous ceux qui s'intéressent au roman anglais du XIX^e siècle. — Roger ASSELINEAU.

CHRONIQUE

T. S. Eliot, Docteur honoris causa de l'Université de Paris. — Le 1^{er} décembre dernier, T. S. Eliot, O. M. Prix Nobel de Littérature 1948 pour "son œuvre remarquable de pionnier de la poésie moderne", ajoutait un titre de plus à la longue liste de ceux qu'il possédait déjà : l'Université de Paris, au cours de sa rentrée solennelle, lui décernait le titre de Docteur honoris causa. Dans son allocution, M. Davy, doyen de la Faculté des Lettres, évoqua l'œuvre poétique et dramatique de T. S. Eliot, citant en particulier *Meurtre dans la Cathédrale*. Il se plut à rappeler le séjour que fit le jeune poète à Paris, dans les belles années 1910-1911, lorsqu'il fréquenta la Sorbonne et nos milieux littéraires, notamment celui de la *Nouvelle Revue Française*. Son génie y mûrit peut-être. A coup sûr, il y acquit une grande connaissance de notre culture et l'intérêt qu'il portait à la France s'en trouva renforcé. Il ne faut certes pas exagérer l'influence française sur son œuvre, mais cette question a tout de même attiré l'attention d'un chercheur, puisqu'on vient de soutenir en Sorbonne une thèse sur *T. S. Eliot et la France*¹. Après le discours de M. Davy, T. S. Eliot, qui semble avoir décidé de ne jamais vieillir, se leva pour recevoir son titre. Pendant que le Ministre de l'Éducation Nationale le félicitait, les chaleureuses ovations de l'assistance, vibrante de sympathie, saluèrent le poète. — L. D.

"Symposium" de Reading. — M. D. J. Gordon, professeur d'anglais à l'Université de Reading, avait convié, les 21 et 22 mars, un certain nombre de "spécialistes" à des journées d'entretiens sur George Chapman. Quatre communications servirent de thèmes à des discussions auxquelles prirent part, notamment, Mmes M. C. Bradbrook, Jean Robertson, Janet Spens et Enid Welsford. Mettant à contribution les traités élisabéthains sur les humeurs, Miss Frances Yates montra que, durant la Renaissance, le tempérament mélancolique fit l'objet de deux théories. Selon celle dont s'inspire Chapman, ce tempérament prédispose à l'étude et à la contemplation. C'est à une théorie plus courante, et moins favorable, qu'a recours Shakespeare dans des passages de *Love's Labour's Lost* où Miss Yates discerne des attaques contre Chapman et ses amis. Examinant les dernières "sestiaides" de *Hero and Leander*, M. Gordon dégaga le sens de quelques allégories. Il cita, à propos de la déesse Cérémonie, un texte caractéristique de Hooker, et donna de nouveaux exemples de l'influence d'un ouvrage de Cartari, *De i dei degli antichi*. M. Peter Ure, après une comparaison des textes A et B de *Bussy D'Ambois*, conclut que Chapman est vraisemblablement l'auteur des remaniements figurant dans l'édition de 1641, et que dans la majorité des cas le texte révisé est préférable. M. Jacquot lut une communication sur l'humour auquel le poète a souvent recours, par exemple pour flétrir la duplicité de certains politiciens qui placent le service du monarque au-dessus de la loi morale, ou encore pour souligner le paradoxe de la nature humaine où "corruption et éternité" se trouvent mêlées. Enfin un concert permit d'entendre des œuvres en partie inédites de Robert Johnson (c. 1583-1633) et en particulier deux danses du *Masque* de Chapman. — J. J.

La traduction anglaise (*Modern England*, Dent, 1911) du livre de L. Cazamian : *L'Angleterre Moderne, son Evolution* (Bibliothèque de Philosophie Scientifique, 1911) vient d'être traduite en japonais, et publiée à Tokyo.

Le Professeur R. L. Purdy, de l'Université de Yale, a découvert une œuvre inédite de Thomas Hardy, *Our Exploits at West Poley*, roman pour enfants écrit à la demande d'un journal américain; ce livre paraîtra l'automne prochain aux Presses d'Oxford.

Mr. Alec Harman va publier chez Dent, en une version modernisée et annotée, un livre que Shakespeare a probablement connu et étudié, *Plaine and Easie Introduction to Praticall Musicke* (1597 et 1608) dont l'auteur est Thomas Morley, disciple du grand William Byrd.

1. Voir le Compte rendu, dans ce Numéro, p. 181.

Le *William Foyle Poetry Prize*, en 1951, a été décerné à Roy Campbell pour sa traduction des Poèmes de Saint-Jean de la Croix (The Harvill Press.). Nous consacrerons prochainement une étude à ce poète que la *Revue Anglo-Américaine* avait présenté en octobre 1933.

Erratum, n° I, p. 22, 9° ligne : lire *oiseux* au lieu de : *odieux*.

THÈSES DE DOCTORAT

M. ROBERT DAVRIL, Maître de Conférences à la Faculté des Lettres de Rennes.

Thèse principale : *Le Drame de John Ford*.

Thèse Complémentaire : *Essays, by Sir William Cornwallis the younger, edited with critical introduction and notes*.

(Soutenance : 15 décembre 1951. — Mention Très Honorable.)

Bien que l'œuvre dramatique personnelle de John Ford ne comporte que huit pièces, la valeur littéraire de quelques-unes de celles-ci et leur caractère très original justifiaient pleinement le choix de ce sujet pour une thèse de doctorat. Dans le domaine de l'érudition, M. Davril, qui a rappelé ce que l'on sait de la vie de Ford et qui a soumis à un nouvel examen le problème de sa collaboration avec divers autres dramaturges, apporte une contribution intéressante dans les pages où il montre que Ford fut très vraisemblablement l'auteur de deux "caractères" over-buriens. Il a aussi fait une série de rapprochements nouveaux entre le texte des pièces écrites en collaboration et celui des œuvres authentiques, qui renforcent des hypothèses émises antérieurement. La majeure partie de cette thèse est consacrée à une étude synthétique des pièces qui constituent le canon fordien. Il faut louer la connaissance approfondie que possède M. Davril du drame élizabéthain, qui lui permet d'intégrer l'œuvre de Ford dans ce vaste courant et de préciser son apport personnel. S'il a tendance à négliger les œuvres secondaires, il donne une appréciation fine et nuancée de ce qu'il y a de meilleur dans ce théâtre. Il en souligne l'aspect classique, "racinien", qui s'unit curieusement à des éléments essentiellement romantiques. Peut-être pêche-t-il par indulgence lorsqu'il examine la question des rapports de l'amour et de la morale chez Ford, mais il est juste de dire que ce n'est là que la rançon de la sympathie qu'il éprouve vis-à-vis de son auteur et sans laquelle il n'aurait pu réussir dans sa tâche. Cette thèse, l'ouvrage le plus important qui ait été consacré jusqu'ici à Ford, fait honneur à son auteur qu'elle place parmi les meilleurs spécialistes du drame élizabéthain.

Sa thèse complémentaire est une édition des *Essays* de Sir William Cornwallis qui, lorsque ce sujet fut choisi en 1945, c'est-à-dire à une époque où il était à peu près impossible à un Français de se renseigner sur les travaux en cours à l'étranger, n'existaient que dans des éditions du début du XVII^e siècle. Son manuscrit était déjà prêt lorsque M. Davril eut la malchance d'être devancé par un angliciste américain, D. C. Allen, qui a publié une édition du même ouvrage. Il est infiniment regrettable qu'une partie importante de ce travail ait ainsi été faite en pure perte. Néanmoins, les notes nombreuses et l'introduction beaucoup plus développée que celle de M. Allen assurent à la thèse de M. Davril une part incontestable d'originalité. — Michel POIRIER.

M. SYLVÈRE MONOD, Maître de Conférences à la Faculté de Caen.

Thèse principale : *Dickens Romancier. Etude sur la création littéraire dans son Roman*.

Thèse complémentaire : *John Forster as a Literary Biographer*.

(Soutenance : 1^{er} mars 1952. — Mention Très Honorable.)

La thèse de M. Monod sur Dickens est un important travail de XVIII^e+782+xxii grandes pages dactylographiées à double interligne. Un avant-propos très

précis, portant en particulier sur "l'état actuel des études dickensiennes" justifie cette analyse nouvelle des romans de Dickens ; son but est avant tout de dégager la méthode particulière, le métier de l'illustre écrivain. Elle se divise en quatre grandes parties : la Préparation (pp. 1-97), qui conduit à un examen des *Sketches by Boz* ; l'Ascension (pp. 98-398), de *Pickwick à Dombey*, précédée d'importantes "Notes liminaires sur les méthodes de travail de Dickens romancier" ; le Sommet de l'Œuvre, *David Copperfield* (pp. 399-572) ; la Dispersion (pp. 573-768), de *Bleak House à Edwin Drood*. Une conclusion portant pour titre : "Le Génie et l'Art de Dickens. Remarques finales sur la Grandeur du Romancier" (pp. 769-782) la termine. Cinq intéressants appendices renfermant des inédits, une bibliographie critique sommaire, un index la complètent.

M. Monod fut félicité de la conscience avec laquelle il avait fait, notamment à la Collection Forster, au *Victoria and Albert Museum*, d'énormes dépouillements de manuscrits et de papiers non encore exploités ; son exploration jette des clartés nouvelles sur Dickens au travail, dans sa tâche de romancier professionnel, fournissant avec une étonnante régularité son feuilleton mensuel de trente-deux pages. Si l'on peut regretter que le travail de synthèse, et peut-être de réflexion critique, n'ait pas été poussé un peu plus loin, il n'en reste pas moins que l'on trouve dans cette thèse des analyses riches, fines et justes des intrigues, des personnages, de la sensibilité, du comique, du style du célèbre romancier. Sur un sujet qu'on eût pu croire rebattu, M. Monod apporte du neuf et du solide ; sa thèse, fort bien présentée, est une contribution des plus importantes à l'étude de Dickens.

Passer de Dickens à Forster est chose presque naturelle, M. Monod n'eut aucune peine à le montrer. Dans cette seconde étude, rédigée en anglais, l'auteur, très exactement informé, passe d'abord en revue la carrière et le rôle général de Forster ; puis il analyse avec perspicacité ses trois grandes Vies, celles de Goldsmith, de Landor et de Dickens ; un dernier chapitre retrace l'histoire de la Biographie en Angleterre dans ce genre spécial. Là encore, même si l'on a pu reprocher quelque éparpillement au nouveau Docteur, c'est un travail original et de qualité qu'il nous apporte. — Louis LANDRÉ.

REVUE DES REVUES

Essays in Criticism. *A Quarterly Journal of Literary Criticism.* — II, No. 1 (Jan. 1952). P. Cruttwell : *The War's and Fortune's Son* (Le thème du Héros Militaire depuis "Tamburlaine"). — D. N. Dalglish : *Arthur Hugh Clough ; The Shorter Poems.* — K. Muir : *The Meaning of "Hyperion"*. — W. M. T. Nowotny : *Formal Elements in Shakespeare's Sonnets ; Sonnets I-VI.* — H. Kenner : *Joyce's "Ulysses" ; Homer and Hamlet.* — John Wain and F. W. Bateson : *The Critical Forum ; "Intention" and Blake's "Jerusalem"*. — R. Snell : *A Self-Plagiarism by Thomas Hardy ("A Pair of Blue Eyes" et "The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall")*.

Srutiny. *A Quarterly Review.* — XVIII, No. 3 (Winter, 1951-52). D. W. Harding : *Scott Fitzgerald.* — H. W. Smith : *"The Dissociation of Sensibility"*. — F. R. Leavis : *The Novel as Dramatic Poem, VII : "The Rainbow", I.* — D. J. Enright : *Poetic Satire and Satire in Verse : A Consideration of Jonson and Massinger.*

The Cambridge Journal (General Editor : Michael Oakeshott. — Cambridge : Bowes and Bowes, 3 s.). — V, No. 5 (Feb. 1952). A. Thorlby : *The Poetry of the "Four Quartets"*. — H. F. Kearney : *Richard Hooker. A Reconstruction.* — No. 6 (March 1952). W. Hilton-Young : *Translations of the "Pervigilium Veneris" into English Verse* (Traduit environ 30 fois depuis 1649). — R. Chapman : *Fortune and Mutability in Elizabethan Literature.*

American Speech. — XXVI, 4 (December 1951). H. Sperber and J. N. Tidwell : *Words and Phrases in American Politics : Fact and Fiction.* — R. I. McDavid, Jr. : *Midland and Canadian Words in Upstate New York.* — P. Schach : *Semantic Borrowing in Pennsylvania German.* — W. L. McAtee : *Bird Names Connected with Weather, Seasons, and Hours.* — *Of Matters Lexicographical.* — *Among the New Words.* — *Bibliography.* — *Miscellany.*

French Studies. *A Quarterly Review* (Oxford : Basil Blackwell, 9 s.). — Vol. VI (Jan. 1952) No. 1. M. L. M. Young : *Jean des Montiers, dit Le Fresse, and His Account of Scotland, 1558* (*Summaire de l'Origine description et merveille D'escosse. Avec une petite cronique des roys dudict pays jusqu'à ce temps*). — N. G. Goddard : *Maupassant and the English*.

Journal of the History of Ideas. *A Quarterly devoted to Intellectual History* (City College, New York). — XII, No. 1 (Jan. 1952). J. Bishop : *Knowledge, Action, and Interpretation of Defoe's Novels*. — L. G. Crocker : *Discussion of Suicide in the 18th Century*. — H. M. Schueller : *The Use and Decorum of Music as described in British Literature*. — P. O. Kristeller : *The Modern System of the Arts; A Study in the History of Aesthetics* (au XVIII^e siècle)

P M L A. LXVII, 1 (February 1952). — G. K. Boyce : *Modern Literary Manuscripts in the Morgan Library*. — A. Taylor : *The Place of Folklore : The Presidential Address*. — H. Craig : *Shakespeare and the Here and Now*.

Studies in Philology (University of North Carolina Press). — XLIX, No. 1 (Jan. 1952). Léon Howard : *The American Revolt against Pope*. — J. P. Pritchard : *On the Making of Wordsworth's "Dion"*. — J. Slater : *Byron's "Hebrew Melodies"*. — E. S. Fussell : *The Structural Problem of "The Mysterious Stranger"* (de Mark Twain).

Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse. Littératures Modernes. — Décembre 1951. F. Carrère : *La Personnalité de Sir Thomas Browne*. — V. Dupont : *En lisant les Poèmes d'Emily Brontë*.

Livres Américains Traduits en Français (Services Américains d'Information, 41, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris). — Répertoire de 128 p., avec index, d'ouvrages disponibles en librairie au 1^{er} mai 1951; Livres Américains traduits en français et Livres Français sur les Etats-Unis d'Amérique.

Mélanges d'Histoire Littéraire de la Renaissance, offerts à Henri Chamard, professeur honoraire à la Sorbonne par ses Collègues, ses Elèves et ses Amis (Librairie Nizet, 1951). — J. Jacquot : *L'Elément platonicien dans "L'Histoire du Monde" de Sir Walter Raleigh*.

Revue de Littérature comparée. — No. 1 (janvier-mars 1952). J. M. Gautier : *"Les Immémoriaux" de Victor Segalen et leurs Sources anglaises*. — Travaux en cours; Liste des Thèses de Doctorat inscrites à Paris, pp. 119-120. — Compte rendu de *T. S. Eliot et la France* de E. H. Greene, par J.-M. Carré.

Archiv für das Studium der Neueren Sprachen. Bd. 188 : W. Horn : *Beiträge zur Namenforschung*. — H. Luedeke : *Shakespeare-Bibliographie für die Kriegsjahre 1939-1946 (England und Amerika)*. — Ferd. Holthausen : *Zur Textkritik alt- und mittelenglischer Gedichte*. — Fr. Kläeber : *Anmerkungen zum Beowulftext*. — K. Ekstroem : *Extracts from a diary kept by Ozias W. Pond during the Clemens-Cable Tour of Readings in 1885*.

English Studies. *A Journal of English Letters and Philology* (Ed. by R. W. Zandvoort, Amsterdam). — XXXIII, No. 2 (April 1952). E. Colledge : *The Treatise of Perfection of the Sons of God, a 15th century English Ruysbroek translation*. — Compte rendu de : *Les Chansons Elizabéthaines*, de F. Delattre, par G. A. Bonnard, pp. 72-76.

English Miscellany, a Symposium of History, Literature and the Arts. Editor : Mario Praz. (Rome : Edizioni di "Storia e Letteratura". N° 1, 1950, 264 p. N° 2, 1951, 286 p., 16 s. ou 1.400 lires.)

English Studies Today. Papers read at the International Conference of University Professors of English... August 1950. Edited by C. L. Wrenn and G. Bullough. (Oxford University Press, 1951, viii-202 p., 21 s.)

Ce ne sont pas ici des revues, à proprement parler, mais, peut-on croire, des périodiques qui n'auront rien d'éphémère. Et ce sont des signes avant-coureurs, peut-on espérer, de ces temps plus heureux auxquels rêve l'inquiétude d'aujourd'hui. Car enfin — et qui ne le déplore? — l'épreuve semble définitivement faite : notre monde divisé n'entrevoit plus la possibilité sur le plan religieux, philosophique ou politique, de la communion nécessaire à sa pleine euphorie. Et c'est peut-être dans le culte du beau, comme le pensait déjà le Guyau qu'aima notre jeunesse, l'auteur de *L'Irréligion de l'Avenir*, que la tolérance des particularismes inévitables et même souhaitables sera le plus facile, qu'une "religion" suivant un sens étymologique fort douteux, mais fort attrayant — "reliera" les peuples dans le respect et l'amour des multiples capacités du génie humain. De toute évidence, sciences et arts sont d'ores et déjà les domaines où les rencontres et les fraternités s'avèrent coutumières et fécondes.

Une grande littérature, comme la littérature de langue anglaise, est clairement l'un de ces terrains. M. Mario Praz, qui a été aussi "at home" à Liverpool qu'il l'est à Rome, et qui, quoique italien s'est fait une haute réputation de critique anglais, a dans cet esprit fondé cet *English Miscellany*, un "Symposium" où toute l'Europe occidentale est invitée, chacun s'y servant à volonté de sa langue maternelle, à venir faire goûter quelque aspect de l'histoire, de la littérature et des arts anglo-saxons. On trouvera dans ces volumes annuels, d'une avenante présentation, d'une typographie presque impeccable — le numéro 1 est même joliment illustré — des articles plus ou moins copieux, suivis de notes et documents, le tout plein d'intérêt, et souvent d'originalité.

Ils nous parlent, en 1950, du substrat social de l'œuvre de Beaumont et Fletcher, des éléments de goût "baroque" chez Milton, de quelques rapports entre Vico, Hobbes et Machiavel, de la poésie du paysage chez Wordsworth, des romans de Trollope et de Virginia Woolf, des idées artistiques de Hogarth, du jeu de la Duse, de la maison de Shelley près de Genève, des moulages qui furent faits du visage de Keats, des séjours à Rome de Lord Arundel et de William Kent, des relations entre Piranesi et Lord Charlemont, des souvenirs de voyage en Angleterre d'Ippolito Pindemonte; en 1951, des louanges de la musique qui se rencontrent en poésie anglaise avant l'ère moderne, de la jalousie d'Iago, des "Crudités" de Thomas Coryat, de *Lycidas* considéré dans la tradition de l'églogue italienne, de Chesterfield en France et en face de la France, de Dante dans le romantisme anglais, de la nostalgie italienne de Gissing, de l'"hérésie" de Joyce et de ses souvenirs de romans du XVIII^e siècle — suivent la réimpression d'un article de Norman Douglas sur la sélection sexuelle selon Darwin, des lettres du peintre Lawrence envoyé à Rome pour y faire un portrait du Pape, des observations sur les plagiais de Raffaello Mengs chez Daniel Webb.

Pâtüre riche et variée, comme on voit, bien faite pour stimuler nos appétits — y compris nos appétences pour le polyglottisme.

Le beau recueil que nous vaut la première Conférence Internationale des Professeurs d'Anglais des Universités, tenue à Oxford en août 1950, n'offre pas la même bigarrure linguistique. Il s'agissait en principe de discuter les exposés qui y étaient faits, et tout le monde se servit donc, naturellement, de la langue anglaise. A vrai dire, tout ce qui fut présenté là ne se prêtait pas également à la discussion, et les "papers" rassemblés dans ce volume sont presque toujours les fruits d'une étude et d'une réflexion assez mûres pour être à l'abri de la critique. Ils se répartissent en quatre catégories. La première, de caractère général; le grand vétéran des humanités anciennes, Gilbert Murray, médite avec sa sagesse habituelle sur la tradition classique dans notre Europe; Miss Una Ellis-Fermor et H. Fluchère dégagent avec originalité les traits qui dans le drame dépassent, et doivent dépasser, contrairement à une opinion commune, le réalisme vulgaire — qu'il s'agisse des "caractères" ou des évocations poétiques, H. W. Donner souligne l'intérêt qu'offre, notamment pour l'intelligence des milieux où les grands poètes ont travaillé, l'étude des "Minores"; et D. G. James analyse les relations nécessaires et délicates de l'histoire et de la critique, dans toute étude de littérature. Dans le domaine linguistique, Alf Sommerfelt signale de curieuses analogies qui marquent l'évolution de la quantité au sein des langues de l'Europe Occidentale; E. Dieth et H. Orton expliquent comment procède l'enquête qui s'amorce sur l'état présent des dialectes anglais;

Mlle d'Ardenne décèle, non sans humour, les pièges que l'on rencontre, quand on veut éditer un texte Moyen-Anglais. L'histoire littéraire est représentée par R. Girvan, qui rappelle quel public, ou plutôt quel auditoire pouvait connaître — non sans en subir l'influence — un poète du Moyen âge; Kemp Malone qui donne des exemples précis du travail de révision que Chaucer imposait à son œuvre; W. F. Schirmer, qui revendique pour le xv^e siècle plus d'importance et d'intérêt qu'on ne lui accorde d'ordinaire; F. R. Johnson, qui fait le point de la question fort débattue récemment des rapports de la science psychologique du temps avec la littérature élisabéthaine; A. S. P. Woodhouse, qui détache d'un gros travail en préparation plusieurs pages traitant de l'histoire des idées, et surtout des idées sur l'imagination, et de son rôle dans les créations du romantisme anglais; Miss Helen Darbishire, qui en s'aidant parfois de textes nouveaux re-définit l'esprit dans lequel il convient d'aborder le génie de Wordsworth; et Mario Praz, qui explique en fonction de l'histoire générale du goût le regain de faveur dont jouissent les poètes "métaphysiciens" du xvii^e siècle. Enfin, dans une section qu'on pourrait appeler pédagogie, Lord Lindsay of Birker parle de la place que tient, ou devrait tenir l'étude des lettres anglaises dans les universités britanniques, Bonamy Dobrée examine la question fondamentale, si souvent perdue de vue, de la valeur des études littéraires; A. E. Morgan, considérant les études d'anglais telles qu'elles se poursuivent à l'étranger, plaide en faveur d'une conception large qui ne les restreigne pas au seul domaine des choses qui s'écrivent et s'impriment; et Bruce Pattison — pensant surtout, semble-t-il, à l'enseignement secondaire — rappelle la nécessité d'une base solide à l'usage pratique, et à plus forte raison à l'usage artistique, de l'anglais que l'on apprend comme une langue étrangère.

On entrevoit, à ce simple signalement, la variété et la densité des communications qui furent ainsi faites au Congrès d'Oxford. On doit beaucoup aux Professeurs C. L. Wrenn et G. Bullough qui ont pris la peine — car ce dut être une peine peu commune — de rassembler ces diverses offrandes, et de les rendre accessibles aux yeux, mieux encore qu'elles ne l'avaient été aux oreilles.

Il reste à souhaiter que le prochain Congrès — le deuxième — qui doit se tenir à Paris en août 1953, nous vaille une aussi riche moisson.

A. KOSZUL.

Articles et Etudes critiques à paraître dans les prochains numéros :

- E. BLUNDEN : A Lover of Books, J. W. Dalby (1799-1880).
 L. BONNEROT : John Clare.
 J. JACQUOT : Religion et Raison d'Etat dans l'Œuvre de Fulke Greville.
 R. MAITRE : Un point de critique disrelienne. Le "Lancement" de la deuxième partie de "Vivian Grey".
 J.-J. MAYOUX : Windham Lewis.
 L. ROCHER : A. Trollope d'après sa correspondance.
 F. L. SCHOELL : A propos de la thèse de J. Jacquot sur G. Chapman.